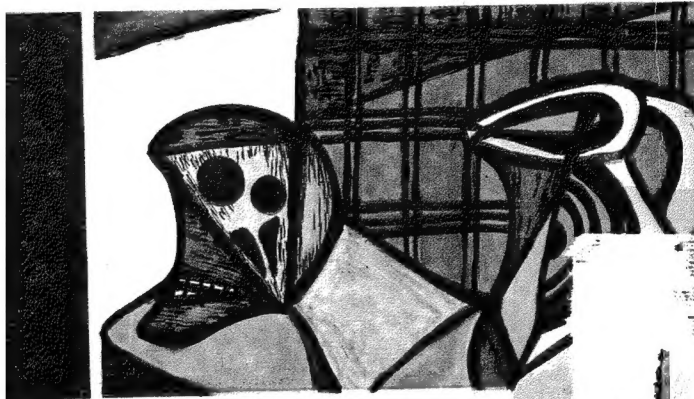
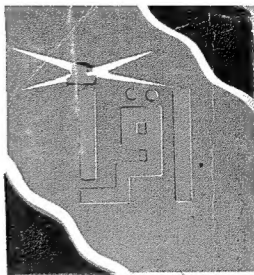


رَكْتَر نَعِيم عَطِيَّة

الفن الحديث :
محاولة للفهم



اقرا

تصديق اول كند شهر
[٤٧٣] - مارس - ١٩٨٢

رئيس التحرير **أنيس منصور**

دكتور نعيم عطية

الفن الحديث :
محاولة للفهم



دار المعارف

تصميم الغلاف : منى جامع

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

إهداء

يلك البيضاء فى يدى ، ،

ونحن نشاهد لوحاتك ،

سألتنى

فكبت على هذه الصفحات إجاباتى .

(ن . ع)

أحكام بالتحقير

إن أول ما يلفت النظر عندما نضع الفن الحديث موضع الاعتبار ، هو السرعة التي خطا بها هذا الفن خطوات تطوره ، ففي أقل من أربعين عاماً مر الفن الحديث من « الانطباعية » إلى « التجريدية » . صحيح إن الحياة في العالم الذي يعبر عنه هذا الفن قد تطورت نحو إيقاعات لم تكن معروفة من قبل . وإذا كان طبيعياً في مجتمع محافظ أن يبدو الفنانون قليلي الثورية ، وأن يخضعوا في آدابهم الفني لمطالب صارمة ، فإن العكس هو الطبيعي في حضارة مثل حضارتنا . ومن العادى أيضاً أن يتنوع الإنتاج الفني في ظل تلك الحضارة ، وأن توجد إزاء انشغاقات ومحاولات ذات طابع المغامرة ، فهذا ما يحدث أيضاً في مجالات أخرى من النشاط الإنساني . ومع ذلك فإن التجارب التي تتابع منذ أواخر القرن الماضي إذا كانت متعددة ومن بعض النواحي متعارضة ، فإن هذا لا يحول دون وصولها إلى نحو من السهل أن

نتبين وجه المنطق فيه . لقد وجه الانطباعيون التصوير نحو التفسير الذاتي للموضوع ، وبالتالي نحو التقليل من شأن الشيء المصور . وذلك بإحلال « الإحساس الوقتي الذي يولده الشيء على العين » محل « الصورة الموضوعية للحقيقة المرئية » وقد مهد أولئك الانطباعيون الطريق أمام تحرير اللون والشكل بتحليلهم الظواهر الضوئية وترجمة الضوء الأبيض إلى مركباته الملونة . لاشك أن الانتشاء الحسي عندهم لم يكن يتعدى العين ، وظل في رابطة ضيقة مع الطبيعة التي أثارته ، لكن هذه النشوة عند « فان جوج » أُشربَ بها الكيان كله وأصبح الفنان بدلا من أن ينقل ماهو أمام ناظره ، يستخدم اللون بشكل أكثر تسفأكي يعبر عن نفسه بقوة أشد . وكذلك كان الحال عند « جوجان » ، وعند « سيزان » ، وعند « سورا » ، فقد بدت اللوحة نتاجاً للمخيلة أكثر منها تصويراً للعالم الخارجي . ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان أكثر انشغالا بما يحس به أو يتخيله وأقل انشغالا بما يمكنه أن يلحظه أو يلمسه في الواقع المحيط به . ومن ثم عمد الفنان إلى استخدام المسلمات الطبيعية استخداماً حراً . وهو يلجأ في ذلك إلى التحوير والتعبير . ويدفع بالظواهر الطبيعية إلى الحد الذي تَضْحَى الأشياء في لوحاته غير متبينة . وقد مضت الطبيعة في هذه الظروف تفقد قيمتها وتحلل في سبيل مدلولات يُشْحَنُ بها الشكل واللون . وفي النهاية تتلاشى تلك الصورة طالما قُدِّرَ للجانب التعبيري الغلبة على الموضوع المرسوم .

وقد تزايد عدم اهتمام الفنان بالتصوير الواقعي عندما رأى إلى جواره شخصية لم يكن يعرفها أسلافه السابقون : ألا وهو المصور الفوتوغرافي . وقد أبدى هذا الأخير استعدادا بسرعة لتحمل بعض المهام التي كانت وقفاً على الرسامين من قبل ، وذلك لأنهم كانوا وحدهم القادرين على أداؤها . لم يستحوذ المصور الفوتوغرافي على « البورتريه » فحسب ، بل امتد فضوله إلى كل ما يمتد إلى الحقيقة المرئية ،

وقد عمد إلى تسجيلها من خلال علماته ، بل وإلى استخراج العديد من الصور لتسجيلاتها . لاشك أن هذه الصور قد لا تكون أكثر موضوعية من تلك التي يرسمها الفنان ، بل يصل الأمر اليوم إلى أن تقدم لنا الكاميرا صوراً تجريدية . على أن ذلك لم يحلّ دون أن تُكرّس الكاميرا عادة لاستكشاف العالم الخارجي . وإنها قادرة على نقله ملتزمة بموضوعية لم يبلغها الفنان ، بل ويفترض أنه ماسى إلى تفصيلها وأستهدافها قط .

ليس هذا كل شيء ، فن المصور الفوتوغرافى ، ولد المصور السينمائي الذى عرف بدوره أن ينقل الحركة ، وأن يعرض الحياة مباشرة في أصدق صورة ممكنة ، ومالم تكن اللوحة بقادرة إلا على الإيحاء به أصبحت السينما قادرة على الإبانة عنه . فبدلاً من مشهد وحيد تقتصر عليه اللوحة تقدم لنا السينما حركة متصلة ومتشابهة . وإذا توافرت للسينما سيادة الحركة ، وسيادة الزمن ، وسيادة المساحة ، فإنها تكون أكثر قدرة من المصور الفنان عندما يتعلق الأمر بسرد حكايات وتقديم موضوعات روائية ، أو تاريخية على النحو الطبيعى . إنها قادرة أن تفعل ذلك بشكل أشد استحواداً على الباب الجماهير . وإذا اقتصر الأمر على تقدير « الحدودية » فإننا سنكون أكثر تأثراً بفيلم يحكى ثورة شعب مما سنكون عليه عندما نشاهد لوحة « الحرية تقود الشعب » لدبلا كروا .

لكن هل يعنى هذا أن وجود الفوتوغرافيا والسينما يفسر وحده انصراف الفنان الحديث عن معالجة بعض الموضوعات التي ألف أسلافه معالجتها ؟ يجيب الناقد « جوزيف إميل مولر » على ذلك بالنفي في كتابه عن « الفن الحديث » الصادر عن ١٩٦٣ ويقرر أنه قد تدخلت عوامل أخرى أوصلت إلى ذلك . ومن ضمنها عامل يجب عدم التقليل - في نظره - من أهميته ، وهو العداوة التي لقيها التيار الحديث في الفن من قِبَل جمهور النقاد .

ماعدات تخطر على البال حدة الخصومة ولاسخافة الحجج التي لقبها الفن الحديث في مطلعه لكن النصوص موجودة ومن المفيد أن نعاود قراءتها من وقت لآخر. عندما عرض « إدوارد مانيه » لوحته المشهورة « أولمبيا » عام ١٩٦٥ ثار النقاد في وجهها قائلين عن تلك المرأة التي صورها مانيه إنها نوع من أنثى الغوريلا. إنها مسخ دميم من المطاط محاط بالسواد. إنها نموذج التقيط من أحط أوساط الصعاليك ، ذات بطن صفراء مقززة ، ترقد على الفراش عارية ، وتتحدى كل قيم الذوق الجميل والأخلاق الفاضلة. وعلق النقاد أيضًا على هذه اللوحة بأنها شيء مضحك ، وقرروا أن الفن الهابط إلى ذلك الدرك لا يستحق منهم حتى اللوم.

وعندما أقام الانطباعيون معرضهم الجماعي الثاني عام ١٨٧٦ كتب ناقد الفيجارو يصف هذا الحدث قائلا كُتِبَ الشقاء على شارع ليبلييه . هاهي كارثة جديدة تحمل عليه بعد أن شب الحريق في دار الأوبرا . فقد اقتُحِبَ عند ديران - رويل معرض يقال إنه للتصوير . يستحل المار المسالم ، فترى عيناه المذعورتان عرضاً فقطاً . خمسة أوستة من المخبولين بينهم امرأة ، مجموعة من النساء أصابتهن لوثة الطموح وحب الظهور فتلقتوا ليعرضوا أعمالهم ... وبعد سنة كتبت صحيفة أخرى عن هؤلاء الفنانين « إنه الجنون بعينه . إنه لإصرار على ماهو بشع وفظيع » وفي عام ١٨٨٠ كتب ناقد آخر يقول : إننا نميل إلى الاعتقاد أمام لوحات بعض أعضاء هذه الجماعة أنهم مصابون بمرض عضوي في العين . فهذه رؤية فريدة تبث السرور في أطباء العيون والرعب في رجالات الأسرة المحافظة .

ومن السهل أن نتابع مثل هذه الإشارة الهجومية ، فقد كانت تُكَتَب عبارات مماثلة إلى عهد قريب عن « الوحشين » تارة ، وعن « التعبيريين » والتكلميين تارة أخرى . ومن المؤكد أن الفنانين الذين هاجمته هذه العبارات لم يكن يقرءونها

بازدراء ومرح ، مثلما نقرأها اليوم . فقد كانت مثل هذه المقالات في أغلب الأحيان أحكاماً بالتحقير والجوع ، بل وأحياناً بالنفي والحرمان من كل الحقوق . ومع ذلك ، فإذا كان هدف هؤلاء النقاد دحر الحركة « اللاطيفية » فقد انتهى بهم الأمر إلى الزيادة من حدتها وتهورها . ويرى الأستاذ « مولر » أنه لولا المناوئة العنيفة التي لقيها الفن الحديث وعلى الأخص في بداياته ، لما اتجه بكل تلك السرعة نحو الحلول « المتطرفة » إنه لم يفعل ذلك ، وما كان بقادر أن يفعل ذلك إلا لأنه تطوّر في غربة مطلقة في تلك « الغربة » التي كان المجتمع يحكم بها على الفنانين الطليعيين ، بنزدهم ورفض الخدمات التي كانوا على استعداد لتقديمها له . وإذا حرم الفنان من الطلب على أعماله ، فإنه لا يتوقف عن العمل ، لكنه لا يعمل عندئذ إلا لنفسه ، ولأولئك الذين كان « فلوير » يسميهم « بالأصدقاء المجهولين » وطالما أن الفنان المنبوذ في هذه الظروف هو المتبن الوحيد لفكرته ، والمحدد الوحيد للشكل الذي تتخذه تلك الفكرة ، فإن المشكلات التي يتوقف عندها ، هي لأمفر مشكلات متخصصة ، والحلول التي يعطيها لها تستجيب أولاً لمطالب عبقرية الخاصة وإن استهدف أن يكون صادقاً أكثر من أن يكون مفهوماً ، فإن همه الأساسي يتصرف إلى أن يحقق تفوقاً على نفسه بلا انقطاع حتى يعبر بأكثر الأساليب أصالة وأرابة عن أكثر مافي نفسه ذاتية ونسرة .

وإذا كان الفن الأوربي الحديث بصفة عامة ذا مسحة فردية ، ولا يبنى كثيراً بمصائر الجماعة وانشغالاتها فليس ذلك مثيراً للدهشة بأي حال . ذلك لأنه إذا كان « ميخائيل أنجلو » قد صور « يوم الحساب » على أحد الحوائط في كنيسة سيكستين ، فلائنه وجد أحد الباباوات ليكلفه بذلك . تملأ كما كان هناك عاجل ونبلاء دعوا « فيلاسكوز » لتصوير لوحاته . في القديم وفي العصر الوسيط وفي عصر النهضة . وباختصار في كل الحضارات التي نمت إلى علمنا كان الفنان يؤدي

وظيفة اجتماعية واعترفَ به كمعصر نافع ولم يكن ينقصه لا التقدير المادى ولا الاحترام بصفة عامة . أليس من الطبيعي جداً فى مثل هذه الظروف أن يكون الفنان قد تفاعل مع المجتمع الذى اعتنق أو تظاهر باعتناق عقائده ، ورغباته وأحلامه وانشغالاته ؟ وعندما كان الفنان لا يتفاعل مع مجتمعه كان يظل بدوره شخصاً غير مفهوم مرفوضاً ، منعزلاً ، ولكنه كان يمثل الاستثناء من القاعدة . لاشك أنه حتى أكثر المصورين تقدمية اكتسبوا اليوم فى الأوساط التى تنشط فيها تجارة الفن جمهوراً يتابعهم ويشجعهم ، لكنه جمهورهم ، هم الذين ربوه ، وهو على استعداد لأن يتقبل ما يقدمه لهم طوعية وعن طيب خاطر بحيث أن حرية هؤلاء الفنانين أصبح لا يعوقها اليوم شيء من تلك العبوديات الاجتماعية التى كان على أسلافهم أن ينصاعوا لها . وهكذا نرى فى الموقف الحاضر آثار التحول الذى طرأ على مسلك المجتمع من كل الأبحاث الطليعية .

الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود

يعتقد البعض أن البعد عن « الواقعية » هو إفلاس للفن أو على الأقل إفقار شديد له ولا يتصورون « التصوير الفني » إلا من خلال الواقع ، والأداء الفني إلا على أنه تسجيل حرفي للطبيعة ، أو على الأقل اجتهد دائم للنقل عن الطبيعة بحيث يكون العمل الفني في النهاية هو الصورة المنعكسة في مرآة مصقولة . وعلى ذلك أصبحت الخطوط والألوان والأبعاد والنسب والتكوينات في ذاتها التي يعادفها المرء في الطبيعة . فالبحر لونه أزرق ، ولا يمكن أن يكون ثمة بحر لونه أحمر ، والنبات أخضر ، والجبل أعلى من التل ، والسحب تمشي الهويى على هامات الجبال والبيوت البعيدة عند الأفق أصغر من البيوت في المقدمة عند رمي البصر القريب . والناس والحيوان والجماد والطير والزرع ، وكل شيء بصور كما هو في الواقع اليومى للفنان الذى يجد متعة كبرى في الترام الطبيعة ، ويعتبر فقة نجاحه

في أن يقدم نقولا دقيقة عن الأصل الكبير.

وليس ثمة من ينكر أن الفنان الحديث بانشقاقه على « الطبيعة » قد عارض تراثاً ضخماً من التقاليد الفنية المثمرة ، ولكن هل هو بذلك قد تنكر لكل تراث في الفن كما يحلو للبعض أن يقول ؟ ! إن مايسمح بأن تكون الإجابة على ذلك بالإيجاب ليس إلا تجاهل ماعلّمنا إياه تاريخ الفن أو الجهل به ، ذلك أننا إذا ألقينا نظرة عاجلة على ماأبدعه الإنسان منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا ، فإننا نجد أن « الطبيعة » ، أو « الواقعية البصرية » ، لم تكن القاعدة على الدوام . وبعبارة أخرى ، كان المؤلف أن يعدد الفنان إلى استبدال معطيات العالم الخارجى بمعطيات تصوراتهِ هو عنها بدلا من نقلها حرفياً . فلم تُسدَّ « الواقعية البصرية » إلا عند الإغريق والرومان منذ القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادى تقريباً ، ثم في عصر النهضة في أوروبا ، وفي البلاد والعصور اللاحقة التى تأثرت بذلك العصر . وحتى هنا سنرى أن مبادئ الواقعية البصرية لم تلزم التزاماً صارماً بالقدر الذى يظنه أولئك الذين ارتكروا كثيراً إلى التعاليم الأكاديمية .

لكن قد يسأل سائل : إذا لم تكن الواقعية هى الوضع العادى الغالب فى الفن ، أليست هى على الأقل الوضع المثالى ؟ أليس التزام « الطبيعة » ، هو الوسيلة الوحيدة لتصوير الواقع تصويراً صادقاً ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل بدوره ، هى النفى ، لأن الطبيعة ليست سوى وسيلة تصوير الأشياء للعيان عند النظر إليها فى ظروف معينة لا ترتبط إلا بجزء مما ندركه ونحس به فحسب . فالصورة الواقعية ليست هى الصورة المطلقة أو الكلية .

ولنضرب لذلك مثلاً موعلاً فى القدم حتى لا يقال إننا أنما نعتمد فى كلامنا على بدعة من بدع الفن الحديث . لنأخذ مصوراً فارسياً أو هندياً فى القرن الخامس عشر يريد أن يصور أشخاصاً فى حديقة تزينها الأشجار والشجيرات والزهور . إنه يريدنا

أولا الحديقة في وضع أمامي وجاني في آن واحد ، ثم يعمد إلى رسم الأشخاص مترابطين في خطوط أفقية ورأسية كي يشعرنا بأن الناس متناثرون في أرجاء الحديقة ، وذلك بنفس المقاييس ، كما يحفظ للجميع بقسمات واضحة ، سواء القريب منهم أو البعيد ، وبذات المعالجة التفصيلية سيرسم الورد والأغصان والمار وسيقان الشجر . ثم قد يريد أن يضيف إلى وسط الحديقة أو إلى أحد أرجائها حوضاً من الماء يسبح فيه البط والأوز ، وربما غيرها من الطيور المزركشة ، فنراه يرسم الحوض في شكل مستطيل أينما جاء وضعه من الحديقة ، ثم يرسم الطيور السابحة في وضع جانبي فتبدو لنا كما لو كانت جد قريبة من أنظارنا .

ومن ثم نجد أنفسنا أمام فن لا يختار وجهة النظر الواحدة ، وهي وجهة النظر الطبيعية ، ويستخدم لهذا أبعاداً متعددة للمنظور ، وليس ذلك بدافع من عدم الاكتراث بالحقيقة الموضوعية ، بل على العكس بغية الالتزام بها قدر الإمكان ، وعرض أكبر قسط من جوانبها المتزامنة ، وذلك ليقدم كل شيء من الزاوية التي تكشف حقيقة وضعه الطبيعي وقيمته الموحية . ولا يمكن أن ننكر أن أي مصور فارسي أو هندي - مثل « بختير ، أو منصور » كان يعتبر نفسه ، من وجهة نظره الذاتية على الأقل ، مصوراً واقعياً حقاً . وهو مايقودنا من « الواقعية المادية » إلى « الواقعية الفكرية » .

هذه الواقعية الفكرية هي الجديرة بالاعتبار لأن المظهر الذي يضيفه الفن على الأشياء والمقام الذي يقلده إياها إنما يفسر دائماً بالأهمية التي لها في مدلول الوجود أكثر مما يفسر بالسماوات التي لها ، والخصائص الجزئية التي حبتنا بها الطبيعة والمكان الذي لها في الحقيقة المرئية .

وعلى هذا فن الخطأ أن نعتقد بأن الفنون التشكيلية مجرد رؤيا العين فهي في حقيقة أمرها تصور للوجود . وإذا كانت هذه الفنون قد قدمت لنا في بعض

المصور صوراً طبيعية فلأن الضرورة الحضارية لتلك العصور قد ألقت تبعاً لهما علوم الطبيعة والأحياء إلماً أوفى بالكثير من دقائق العالم الخارجى المحيط بالفنان ، باعتبار أن الفن أداة فعالة للتأثير على الوجود الخارجى والاستحواذ عليه من خلال سبر أغواره . كما يجب أن نضع فى تقديرنا أيضاً فى هذا المقام أن أجهزة قياس وتسجيل معالم الواقع الخارجى فى تلك العصور لم تكن بالكثرة والدقة التى وصلت إليها تلك الأجهزة فى يومنا هذا .

ويقتضى منا عصر النهضة فى أوروبا وقعة خاصة فى هذا المجال . فلقد تميز هذا العصر بأنه أحل محل الجمود الفكرى الذى ساد العصر الوسيط تأملات ومفاهيم نابعة عن التقصى والامتحان النقدى والتجربة ، فهل كانت رؤى فنان العصر الوسيط تقل أصالة عن رؤى فنان عصر النهضة ؟ إن مقارنة الإنتاج الفنى فى المصرين تبين أن التقدم فى النظرة الواقعية يقابله تضحيات فى مجال اللون الذى أصبح أقل غنائية وثراء عن ذى قبل . أما عن القوة التعبيرية فإنها تتمثل بقدر أكبر ولاشك فى تمثال لقديس من العصر القوطى مما تتمثل فى لوحة دينية « لروبيتر ، أولماتينا » مثلاً . إذ أن القديس لا يتميز بالجسد القوى والعضلات المفتولة وتناسق النسب التشريحية بقدر ما يتميز بالمعانة والشفافية .

كما أننا إذا قلنا إن الفنون التشكيلية ليست مجرد رؤيا للعين ، بل هى فى حقيقة أمرها تصور للوجود ، فإن أعمال أساتذة عصر النهضة لاتنفى هذه الحقيقة ، لأن الفضول العلمى عندهم لم يكن بديلاً عن ارتجاجة الروح ، بل على العكس ، فإنهم العقل كان يذكى لبيب الروح ويشيرها . فقد كان إقبالهم على المعرفة مما يشهد الخيال ويشير فى نفوسهم القلق ، ويمكننا أن نقول إن العلوم بالنسبة لهؤلاء الفنانين كانت طريقاً إلى الرؤية الشعرية ، طالما كانت العلوم توصل إلى اكتشافات أقل ما يمكن أن توصف به فى ذلك الوقت أنها مثيرة وباهرة .

وفضلاً عن ذلك ، يجب أن نشير إلى أن الفن الواقعي ، كان على الدوام أبعد ما يكون عن الولاء الكامل للأتموج الذي ينقل عنه . حق الفن الإغريقي الكلاسيكي برغم حرصه على الإبقاء على الشبه في نقوله الفنية ، لم يحترم الطبيعة إلى الحد الذي تطرف الأكاديميون فيما بعد في المطالبة به . إن تأمل تمثال « رامى القرص » ، « لميون » ، « بين بجلاء » إن المثال الإغريقي لم يكن ليردد في أن يعطى لمتاله « وقفة مستحيلة » متى كان من شأن ذلك إضفاء قدر أكبر من التوازن والقدرة التعبيرية على المثال .

إن الفنان يفضل دائماً بلاغة الأشكال وتوازن التكوين على برود الجسم ذي النسب التشريعية الدقيقة . ومن الطريف أن نذكر في هذا المقام أن كثيراً من الأطباء ذهبوا في نقد اللوحات الكبيرة إلى إصابة شخصها بكثير من النقائص الخلقية والأمراض . ومن هذا القبيل ملاحظه أحد الأطباء النقاد على لوحة « آدم وحواء » للمصور الإيطالي « ماسكيو » من أن الساق اليمنى لآدم تعاني من هزال في الفخذ وتقلص في الركبة ، وضمو في العجز على أن صحة تشخيص هؤلاء الأطباء النقاد لمثل هذه العيوب الخلقية لا تحول دون عدم الاعتداد بملاحظاتهم من الناحية الفنية إذ أن الأشياء لا تبقى على ما هي عليه عند الانتقال من مجال الطبيعة إلى مجال الفن ، وذلك لأن وظيفة هذه الأشياء ومدلولاتها تتغير . ولم يكن الفن قط مجرد مرآة عادية للطبيعة ، وهو يدخل على كل ما يحضنه ويتبناه نوعاً من التحول مرده إلى أن كان كائن وكل موضوع في الواقع يتحول في الفن إلى شكل معين ، وتكوين معين ، وبعبارة أوجز إلى أسلوب معين .

وهناك حقيقة أخرى يجدر ألا تغيب عن البال . اذ كثيراً ما يقال إن الفنان مرآة لعصره ومجتمعه . وهذا قول فيه قدر كبير من الصحة ، لكن يجب أن نتحرز في فهمه ، لأن الفنان وإن كان يمس في لوحاته ونحوه صورة للعصور الذي يعيش

فيه ، فإن ذلك لا يأتى إلا من خلال ذاته قبل كل شىء .. إن الفنان يقصص لنا فى ألوانه وخطوطه ، عن حسه ، وعن ذوقه ، وعن كثافة رؤاه ، عن تحفظه أو اندفاعه ، عن خشونته أو رقيقته ، عن سكونه روحه أو غورانها ، بل ومستطوى أعماله أيضاً على ما لم يتعمد أن يفرغه فيها ، أى على ماشحنها به فى غير وعى منه ، وهى تلك الأحاسيس التى عبرت عنها أنامله فى أثناء عملها تعبيراً مهماً ، ومن خلال تعبيراته هذه يبدو لنا الفنان ممثلاً لعصره ومرآة له بصفة عامة .

وهكذا فإن القيمة التسجيلية للعمل الفنى فيما يتعلق بالعالم الخارجى ليست على السواء إلا قيمة نسبية ، ويجب أن نتحرز من تفسير العمل الفنى ، كما تفسر صورة فوتوغرافية ، ومصداقاً على ذلك فإننا نتساءل عما إذا كانت تلك الأجسام المتناسقة الجميلة التى خلقتها لنا الرسوم والنقوش والنحوت الإغريقية تسمح بالتعرف حقاً عما كانت عليه أبدان معاصري « فيدياس أو براكسيتليس » ؟ إن كل ما تعرفنا به تلك الأحوال الفنية فى الواقع هو ما كان عليه المثل الأعلى للكمال الجانئى فى تصور ذلك العصر . ومن ثم فإن ما نستخلصه من تلك الأحوال الفنية أنها تصور مثلاً أهل للحياة ، لاما كانت عليه تلك الحياة عند الإغريق فعلاً ، إذ لا يجب أن يتطرق الشك إلينا فى أن اليونان القديمة عرفت القبح والنعامة والأجسام المشوهة ، كما عرفت المعارك السياسية والحربية الكبيرة ، وأن تاريخ اليونان القديمة فى الواقع أقل بها من قنبا .

وباختصار ، فإن الفن الإغريق إنما يعكس موقفاً فكرياً أكثر مما يعكس صورة كائنات حقيقية ، وهذا ما يفعله الفن الحديث أيضاً ، مترجماً مواقف فكرية ومعنوية ، لكن بوسائل مختلفة .

وإذا كنا قد أوضحنا أن الفن تصور للوجود ، فهذا التصور يصاغ فى لغة معينة واللغة - سواء أكانت اللغة التى نتحدث بها أو تصور بها - ليست شيئاً طبعياً مثل

الجلل والبحر والسحب ، فتبدو معانيها للجميع منذ الوهلة الأولى . إن اللغة عمل من أعمال البشر ، شيء مصنوع ، منسوج مشيد ، لا يتوصل المرء إلى استجلائه وتبينه إلا بعد دراسة أنجليتيه ، وأصول بلاغته .

وإذا ألف المرء فناً يُعبر عنه طوال عدة قرون بالصورة الطبيعية ، فإن هذا الفن يبدو له عادياً ، وأكثر منطقية من غيره من الأساليب الفنية . ولأن كثيرين ينسون أن الطبيعة ليست بدورها سوى أسلوب فإنهم يعجزون عن أن يتبينوا المعنى الكامل للأعمال الطبيعية ذاتها ، والواقع أن هؤلاء لا يتفحصون هذه الأعمال الطبيعية لكي يرون ماهيتها الفنية حقاً ، وإنما هم يطابقونها فحسب بما يذكرونه من ماضى حياتهم فتستحيل عملية التذوق الفني إلى عملية تذكر . وهذا من شأنه أن يصيب عملية التلقى الفني بالعقم والجمود . بل وقد تكون اللوحة فجأة لاحياة فيها من الناحية الفنية ، ومع ذلك قد تبدو في عيونهم مفعمة بحياة مشيرة ، وهي تلك التي يحلبونها إليها ويصبونها فيها دون أن يتنبهوا إلى ذلك ، طالما أنهم يشحنون اللوحة بكل ماسبق أن عاينوه في حياتهم الواقعية قبل ذلك ، أما اللوحة التي لاتذكرهم بشيء وذلك لفقر موضوعها ، أوتذكرهم بأمور قد لايتسيفونها فإنهم ينظرون إليها بفتور ، وقد يصفونها بأنها قبيحة وغير مفهومة .

وبعبارة موجزة فإن العمل الفني قد لايشير اهتمام الكثير من الجمهور ، ولايجذبهم إليه إلا متى ذكرهم بأمور أبعد ماتكون عن متطلبات الفن تصويراً أو نحتاً ، فمثلا إن البعض قد يحب تصاوير « رينوار » لأنه يجد في النساء اللاتي يرسمهن أنموذجاً للمرأة التي تستويه وتعجبه ، كما أن أولئك الذين لهم ميل أدبية أو فلسفية يجذبهم وتروق لهم اللوحات التي توحى إليهم بأكبر قدر من الكلمات أو الأفكار . ولهذا فقد تلقى استحسانهم تصاوير متوسطة القيمة من تصاوير الأشخاص أكثر مما تلقاه أية لوحة ممتازة من لوحات المناظر الطبيعية ، لأن تصاوير

الأشخاص تلك هي نقط انطلاق الى رحلات مشمرة في مجالات السيكلوجيا والأخلاق .

على أن كل هذه الاعتبارات تفضيل ذاتي لا يمكن أن توضع في الحسبان عند تقييم العمل الفني تقيماً مترهاً عن كل ما يمت إلى اللغة الفنية ذاتها بصفة ، فالعمل الفني ليس كربة العتق يتبع في اختيارها معيار التناسق بينها وبين السرة ، بل العمل الفني له قيمته القائمة بذاتها والمستقلة حق عن الموضوع الذي انصب عليه . وصفرة القول إن الفن ليس تسجيلاً للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الوجود . وهذه النظرة تترجم إلى لغة لها أبجديتها وأصولها . وهذه اللغة يجب أن يكون تذوقها غير قائم على اعتبارات تفضيل ذاتي ، بل على اعتبارات موضوعية يراعى فيها حقيقة الفن من أنه لغة تعبر عن نظرة إلى الوجود .

الحقيقة المرئية في التصوير الحديث

ليس التصوير الحديث كله تياراً تجريدياً يقصى الواقع والطبيعة من إطار اللوحة ، ويجرى الفرشاة بعشوائية أو يدفع داخل تلقائي ، فلا زال الفن الحديث يضم في صفوفه مصورين كباراً يصورون الطبيعة ، ويعلمون أنهم لا يعرفون موضوعاً آخر لفنهم سواها . ومن هؤلاء المصورين « بونار ، وماتيس ، ودوفي ، وشاجال ، وفيون » ، بل « ويكاسو » أيضاً ، فرغم كل ابتكاراته وشطحاته وقف عند الطبيعة والواقع ، ولم يُقصها من اهتماماته الفنية مطلقاً .

ويقدر ما استبعد كثير من المصورين « الحقيقة المرئية » من انشغالهم الفنية ، وبنوا لوحاتهم على تجريدها من كل معالم الواقع الملموس ، فإن كثيراً من المصورين المعاصرين الكبار أيضاً رفضوا القيام بتلك القفزة العدمية في عالم اللاواقع ، وآلوا على أنفسهم وهم يحركون خطوطهم وألوانهم ويشيدون تصاويرهم أن يضعوا

نصب أعينهم معالم الطبيعة المحيطة بهم ، وكأن الواقع يصرخ في كيانه قائلاً : أنا كل ما كان ، وكل ما هو كائن ، وكل ماسيكون .

على أنه بقدر ماتعدد المصورون غير التجريبيين في العصر الحديث بقدر ماتعددت أيضاً أساليبهم في ملاسة الواقع وفي نقله عبر حواسهم إلى لوحاتهم ورسومهم ، ولكن مها كان الأمر فإن ثمة سمات مشتركة تجمع بينهم عندما يقارنون بمصورى « الواقعية التقليدية » .

وإذا أردنا أن نتقصى عن هذه السمات ، فإننا نقول إن مصورى الحقيقة المرئية المعاصرين يعتمدون في تقديم الكتلة على اللون والمحيط التعبيرى ، وهم يرفضون « المنظور الكلاسيكى » وينبذون فكرة المساحة الحسابية ليشيدوا مساحة متخيلة تتحدد بوضع الأشياء في اللوحة فقد كانت المسافات قديماً تحدد بوضع الأشياء ، أما اليوم فإن وضع الأشياء هو الذى يحدد المسافات والأبعاد . ومعنى ذلك أنه بعد أن كانت الأبعاد هى التى تحدد وضع الأشياء وأجرامها ، أصبح وضع الأشياء بأجرامها وألوانها هو الذى يحدد المسافات . ومن ثم لم تعد هذه المسافات حسابية بقدر ما هى مساحات خيالية تعتمد على مبلغ تأثر حساسية الفنان بالأشياء المصورة من ناحية ، وعلى الاعتداد بالدور الجمالى الذى يجب أن تلعبه الأشياء في تشكيل الصورة من ناحية أخرى .

كما أن المصورين المحدثين يعتمدون على إضاءة يتدعونها على حسب هواهم ، ويوجهونها توجيهاً مطلقاً ، ويحركونها وفقاً لمتطلبات تشيد العمل الفنى ، وتبنى هذه الإضاءة المتبدعة عادة على تلوين دافئ يتضاد مع تلوين فاتر ، بدلاً مما كان عليه الأمر قديماً من التدرج باللون ذاته من نبرة فاتحة إلى نبرة قاتمة .

ولا يركن المصورون الجدد إلى الوصف بقدر ما يميلون إلى الإيحاء ، ولا يعتمدون إلى التسجيل بقدر ما يتجهون إلى التصعيد ، ولهذا كانت لغتهم حافلة بارتجافات

الروح وذبذباتها أكثر من صرامة النظرة الموضوعية ، لغة إنسيابية غير محددة بالمعارف المتعارف عليها ، لغة فيها من غموض الروحانيين أكثر من وضوح العلمانيين . إنها أقرب إلى لغة الشعر من لغة العلوم والنثر التوضيحي ، لغة لا تهدف إلى الكشف عن الشيء في ذاته بقدر ما تهدف إلى النفاذ لمخزى الشيء إذا ما نظر إليه من زاوية خاصة ، ولنضرب مثلاً على ذلك بالزهرة . أية زهرة في عين المحب الذى يقدمها إلى حبيبته هى الزهرة بين يدي عالم النبات ، وعلى منضدة تجارية . ويمكن أن نتأمل في هذا المقام زهوراً صورها « فان جوخ » ، أو « هنرى روسو » ، ونقارنها. بذات الزهور في القواميس ومؤلفات علم النبات ، وستبين الفارق بين زهور القواميس وزهور هذين المصورين برغم أن كلا منهما قد اجتهد تماماً أن يأتي رسمه معبراً عن الزهور التى يقف أمامها أصداق تعبير ، وربما كان هذا هو النبع الكبير لسوء الفهم الذى لقيه كل من هذين المصورين المبدعين .

ويمكننا أن نقول إن الفن الواقعى إنما يؤكد الأفكار التى لدينا عن الأشياء . وقد يكون ذلك بطبيعة الحال عن طريق تعميق هذه الأفكار وإثرائها ، أما الفن الحديث فهو يعتمد على العكس من ذلك إلى أن يضعنا موضع التساؤل أمام كل الأفكار التى رسمها في أذهانتنا العرف والتسليم المتواتر بالأشياء التى ألفنا أن نراها يوماً بعد يوم ، وذلك بقصد كسر القوقعة التى يمكن أن نجسنا فيها « العادة » فنفقدنا الإحساس بطلاوة الحياة ونضارتها ذلك الإحساس الذى يبدأ فينا أطفالاً نتلق ظواهر الوجود بدهشة ومتعة ، فنهل لمراً فراشة أو صوت دراجة ، ويموت فينا كباراً عندما تنطفئ في قلوبنا براعة الطفولة وفضولها تحت ركام من رتابة الحياة اليومية وانشغال مقبض باهتمامات تفعية فحسب ، لهذا كان الفنان الحديث شديد الاكتراث بالعودة إلى مناهل الإحساس الجمالى الأولى ، فيصور كطفل أو كإنسان بدائى ينفذ عن كاهله كل المعارف القاموسية ، ويزلزل سلمياً

كل أسوار المدينة ، ويعمد إلى أن يحير العين والقلب إزاء المسلمات المتواترة ليكتشف ، ويكتشف معه جمهوره ، في الأشياء جوانب خفية غير معروفة بعد . وذلك على الأخص - وهو مافله التكعيبيون كثيراً - بتخليص الأشياء العادية مثل العلب وآلات الموسيقى والأقداح والمناضد والكراسي ، من إसार معانيها المتعارف عليها خلال استعمالها النفعية ، ووضعها في تكوينات جالية بحتة ، كما عمد البعض إلى ذلك أيضاً بإلقاء الأشياء في روابط تثير في النفس غرابة ، وتبعث على التساؤل في مفهوماتها . ومن هذه الروابط المحيرة لقاء بين مظلة وماكينة خياطة على منضدة تشريح وهذا مافله السرياليون كثيراً منادين بأن « الجميل فحسب هو الغريب حقاً ، وإذا يحلو للمصور السريالي أن يثير فينا البلبلة إزاء الموجودات الواقعية فإنه يقودنا إلى مواجهة المجهول حيث لا يكون للأشياء معانيها المألوفة . إن الطبيعة بالنسبة للتصوير الحديث ليست أنموذجاً ينقل نقلاً حرفياً ، بل هي شكل يستعار ، لحن تجري عليه تنويعات ، مادة خام تصقل وتحور ، دعوة إلى التأمل والاستقصاء والإدلاء بالتعليقات ، ولندكر في هذا المقام نصيحة وجهها للمصور السويسري « بول كلي » إلى أحد أصدقائه من مدرسي الرسم في مدرسة إقليمية ، إذ قال له : اصحب تلامذك إلى الطبيعة ، اجعلهم يرون الفراشة وهي تفتح جناحها وتنتقل ، والشجرة وهي تورق ، والعصفور وهو يطير . اجعلهم يعاينون عملية الخلق في الطبيعة ، حتى يصبخوا خلاقين مثلها .

وجدير أن نلاحظ في هذه العبارات أن المصور الكبير لم ينصح زميله المدرس بأن يدرّب تلامذته الصغار على النقل الحرفي من الطبيعة ، بل نصحه أن يوجه انتباههم إلى عملية الخلق في الطبيعة ، وكيف تم ، والحق أن المصور الحديث وإن كان مرتبطاً بالطبيعة فإنه لا يرى أن ارتباطه بها هو أن يكون عبداً لها وناقلاً عنها ، بل هو يرى أن احتذائه بالطبيعة يكون بخلقها للوحته كما تخلق الطبيعة ظواهرها .

الطبيعة إذن في المفهوم الحديث للتصوير هي نقطة انطلاق ، يبدأ منها الفنان في تشييد لوحته بحرية ، أو عبارة موجزة هي دعوة إلى الخيال ، وعلى ذلك فلكي يوصل الفنان الألوان إلى أقصى قوتها ومضائها يجد في نفسه الحاجة إلى أن يتحلل من تلك التي أودعتها الطبيعة في موجوداتها المريبة ، وأن يعدل فيها ، بل وأن يضع نقائضها أحياناً ، فإذا كانت التفاحة الطبيعية صفراء أو حمراء مثلاً فقد يجد الفنان الحديث نفسه - كما فعل الوحشيون - منقاداً بدافع من إحساسه اللوني إلى أن يصور تفاحات بنفسجية ذات ظلال خضراء مثلاً .

وكثيراً ما يستبيح المصور الحديث أيضاً أن يتجاوز الحدود المرسومة بالأشياء ليجرى فرشاته في أرجاء اللوحة ناشراً ألوانه بغير تقيد بالحدود الخارجية لجزيئات تكوينه الفني ولجد ذلك كثيراً في لوحات المصورين الفرنسيين « فيرنان ليجيه » ، « وراؤول دوفى » ، فتأخذ الفرشاة وألوانها اتجاهات أفقية أو رأسية غير معتادة بالمنظر المرسوم ، وتصيغ من اللوحة مساحات لاتحدها التفاصيل المصورة . وتشكل الألوان عند مصورين آخرين مثل « بيكاسو » « وفيون » ، بطلاقة في مساحات دائرية ومثلثة ومربعة ومستطيلة لانتستمد أصولها إلا من حساسية الفنان ومن خلجات روحه فحسب ، وهكذا يتحرر اللون من وظيفته التقليدية ليصبح مجرد تشكيلات جالبة لأضباط لها من المنطق العقل ، وهو المنطق الذى يواجه كل شيء بكلمة : لماذا ؟

وبالمثل فإن الرسم أيضاً يجد نفسه قد تحرر بدوره مما يتيح له أن يكشف عن كل فصاحته بلا تقيد أو قترمت ، ومع بقاء الخط تصويرياً إلى حد ما ، أى يسجل أشكالاً مرئية ، على حين يكون اللون مجرداً فإننا نصل إلى قراءة اللوحة الحديثة بطريقتين : تأسرنا الألوان أولاً ، وتستحوذ على اهتمامنا البصرى ، ثم نتطرق إلى تمنع الرسم ، وبذلك يجذبنا اللون والخط معاً ويقودانا مما هو مبتكر ومبتدع إلى

ما هو مستخلص من الملاحظة الواقعية ، ومحملانا مما هو يمكن إثباته بالواقع إلى مالا يمكن أن يدرك إلا بالشعور ، وبعبارة أخرى نقلنا العمل الفني الحديث من ببرد صوت المصفور مثلاً إلى صوت كان يحاكي الطائر المفرد .

ولما كان شكل الأشياء يعالج بحرية لا تنقل عن حرية اللون فقد أصبح « التحوير أو التحريف من السمات المميزة للفن الحديث ، سواء كان ذلك في مجال التصوير أو في مجال النحت ، والواقع أن الشكل عند الفنانين المعاصرين البارزين أميل إلى أن يكون مبتكراً من أن يكون مجرد شكل أجري عليه التحوير أو التحريف ، وفي هذا المقام نذكر محاولات التبسيط الأرية التي قام بها نحّاتون مثل الروماني « قسطنطين برانكوزي » للوصول إلى جوهر الشيء موضوع العمل الفني ، ونسمعه يقول « عندما ترى سمكة في الماء فإن الذي يعلق ببالك هو سرعتها ولمعان جسمها وانسيابيته وهي تفتقر للحجة » . ثم يخض الفنان الروماني قاتلا « حسناً ، لقد شغلت بأن أعبر عن ذلك تماماً ، وقد جاء تمثال « برانكوزي » [السمكة] تحفة في هذا الصدد ، ولا يقل عن ذلك تمثاله البونزي الذي صنعه عام ١٩١٩ » للطائر في الفضاء .

وبالمثل نجد ذلك الجهد الخلاق لإعادة تشييد الأشكال الطبيعية لدى نحّاتين معاصرين آخرين نذكر منهم الإنجليزي « هنري مور » بأشكاله الضخمة التي توحى بتأثير الزمن والعوامل الطبيعية في المادة ، والفرنسي « هنري لورن » بتأنيله المستوحاة من الحركة التكميلية ، والسويسري « البيرو جاكوميتي » بشخصه النحيلة الطويلة التي توحى بعذابات البشر وعزلتهم الالهية .

الإنسان في التصوير الحديث

تعرض الفن الحديث - بسبب الحرية التي مارسها مصوروه إزاء الحقيقة المرئية - إلى انتقادات عنيفة ، وألهمَ على الأخص بفقدانه كل حب واحترام للإنسان . وأشار الكثيرون إلى ما سمّوه « بالترعة التدميرية » في الفن الحديث وذهب الخصوم إلى أن الحركات الفنية منذ أوائل القرن العشرين إنما هي أعراضٌ لانحراف خفي وغير شدد الدوافع إلى الهدم والتعطيل ، وقيل أيضاً إن « التفنيت » الذي غلب على الفن الحديث ليس إلا انعكاساً لما طرأ من تفنيت مماثل في قيم الحياة وحقائق العلوم .

ورد مؤيدو الفن الحديث على خصومه دهشين من أن يقتصر الانتباه إزاء لوحة أو تمثال على الخطام من زاوية الصورة الطبيعية ويقصر عن تبين عامل التشيد من زاوية الخلق الفني ، ثم تساءلوا عن الدليل على أن للمصور قد قد اليوم حبه

للكائنات ، فقد يجب المرء يتّأّ قديماً تربطه به ذكريات ومع ذلك لا يصوره مثلاً يراه الآخرون ، بل يبدل فيه ويغير ظلماً أن الحب ذاته دافع إلى التغيير والتبديل ، إن ما يشعر به المصور نحو الناس والأشياء يمكنه أن يعبر عنه بالطريقة التي يعبر بها الموسيقى عن أحاسيسه ، أى باستخدام « البدائل » فيترجم المصور عواطفه وانطباعاته إلى ألوان وأشكال مقصودة لمخزاها لالما فيها من محاكاة . وإذا لجأ المصور إلى هذا النهج لترجمة أحاسيسه فهل في ذلك ما يلام عليه ؟

على أن التزعة المزعومة إلى التدمير في الفن الحديث قد تجلّت على الأخص عند تصوير الإنسان ، وذهب النقاد المعارضون إلى إعلان السخط على تلك التصاوير المنفرة التي لا يبدو فيها التشويه الفنى عملاً تلقائياً نابعاً من القلب مثلاً كان عند « الجريكو » ، وتولوز لوتريك ، وفان جوخ » ، بل عملاً مدبراً نابعاً من إرادة ميتة على التهمج والانتقاص من نبل الصورة الإنسانية ، ويمضى أولئك المعارضون إلى الشكوى المريعة من أن المصورين والمُثاليين المحدثين لم يقدموا لنا سوى شخص شاحبة مصدورة علاها الخزال أومقعدة مشوهة ، ارتست البلاهة على قسماّتها زائفة النظرات ، متوترة العضلات نافرة العروق شعثاء الشعر . وبعبارة موجزة إن الإنسان في أعمال الفنان المعاصر غالباً ما يكون تزييل المصححات العقلية والنفسية وغيرها من دور المرضى وملاجئ العجزة والمشلولين . وقد عمد النازيون - وكانوا من ألد أعداء التيار الحديث في الفن - إلى كسر شوكتة وتشويه دعوته بإجراء المقارنات الضافية بين الوجوه والأجساد في لوحات المعاصرين وعلى الأخص في لوحات التعبيريين الذين لقوا من النازية صنوف العذاب والتحقير ، وبين الصور المستخرجة من سجلات المرضى وللمصححات المختلفة ، ولاشك أن الكثيرين قد اقتنعوا بصحة هذه الاتهامات والافتراءات ، واستقر في روعهم حقاً أن هذا الفن الحديث هو « فن منحّل » على ما وصفه به الأعداء ، وأبدوا حملات التشهير

والمقاومة ضد هذا التيار للملوث الهدام .

وليس ثمة من ينكر أنه بالنسبة لمن يريد أن يكون المثال أو اللوحة نسخة طبق الأصل من النموذج المتقول ، فإن فن القرن العشرين يكون في نظره قد أولى التشوهات البدنية اهتماماً بالغاً . على أن الأمر في تصوير القرن العشرين ليس في كل الأحوال مجرد مستنسخات للواقع فحسب . فعندما يُجزئ الفنان التكعبي الوجه إلى مساحات هندسية صغيرة ذات زوايا حادة فهو لا يتقل الواقع . ولهذا فلا يجدر أن نحكم على عمله بالمعايير التي نحكم بها على عملية النقل عن الواقع ، لأن الفنان يهدف إلى إجراء عملية تحليل للسطوح وتوفيق بين الأشكال الأصولية . وهو عندما يرسم شخصاً يحاول أن يختصر الهيئة الإنسانية إلى الأشكال الخالصة وهي الأشكال الهندسية . فالوجه ليس وجهاً ، والذراع ليس ذراعاً ، والعنق ليس عنقاً ، بل هي كلها في نظره أشكال هندسية مخروطية ومكعبة وأسطوانية . وإذا انتقلنا إلى مصور تعبيرى فإننا سنجدّه يعمد إلى الجور على الشكل الإنساني الواقعي . فربما استطالت قامة الإنسان المرسوم بما يقترب من صورته في مرآة غير مصقولة الصنع ، وقد تنكسر قسامته كما لو كان ينظر إلى وجهه في ماء بئر أو غدير . وقد تمتد ذراعه حتى تطول السحب ، وقد تقصر ساقاه حتى يكاد يكون قد انغرس في الأرض أو غاص في العطين مما يذكرنا بشخصية « السيدة ويني » في مسرحية الأيرلندي « صموئيل بكيت » بعنوان « الأيام السعيدة » (١٩٦٣) وإذا كانت تأكلت القسامات بعض الشيء فنحن نختص الصراع للتأجج في الأعناق . إن المصور التعبيري الحديث يستخدم النموذج الإنساني على الأخص ليقدم لنا أشكالاً جائرة وخطوطاً كأنها جروح مزقتها سكين حادة ، وألواناً كأنها أمواج متلاطمة في ليلة احتجب عن سماءها القمر . وهو إذ يكسر أغلال الشكل الواقعي ويغض عنه عن عاتقه إنما يطلق العنان لروح أمضها الألم ، وأحاسيس ألفت عن وجهها قناع

التقاليد وآداب السلوك وأفكار حيصة تنطلق من قناعاتها مرددة وأشباحاً ترأّر وتهدد في وجه العدم .

وقد كان للفنان التعبيري المعاصر سلف عظيمٌ توطدت بينهما عبر السنين أواصر وثيقة ودفينة هو الكريقي الذي استوطن أسبانيا في القرن السادس عشر ، المصور « دومينيكوس ثيوتوكوبولوس » الملقب « بالجريكو » أى « اليونانى » (١٥٤١ - ١٦١٤) الذى نظر إلى جسم الإنسان على أنه عقبة لكنه أيضاً الوسيلة الوحيدة أمام الروح لتعبر عن نفسها . وكلما تأملنا شخوصه أحسنا بخوف مبتافيزيقي ، بخوف هائل مما بعد الواقع ، وتقفر إلى محيئتنا قوى الظلام ، كل شخوصه تبدو كما لو كنا نرى صورها منعكسة على مرآة عرافة يتكرر ظهورها كما لو كانت قد بُعثت بفعل السحر . وهكذا وجد الفن قوته البدائية للتمثلة فى بعث الموتى ، لكن هذه الأجسام التى بُعثت إلى الحياة تنقصها الرقة والبراءة والحرارة الإنسانية ، لقد قال الأب « بانيز » عن « القديسة تريزة » « إن تريزة كبيرة من قدميها حتى رأسها ، لكنها من الرأس وما فوقها هى هائلة بشكل لا مثيل له » وهذه القامة غير المرتبة للإنسان هى التى اجتهد « الجريكو » فى تصويرها طوال حياته . وقد كان هذا المصور العملاق الأب الروحي بحق للتعبيريين الجدد الذين أفروا فى تصاويرهم نظرة تشاؤمية إلى الحياة ولعل فى مقدمة التعبيريين الكبار فى التصوير الحديث النرويجي « ادفار مونش » (١٨٦٣ - ١٩٤٤) صاحب « الصرخة » و « النظرات التى تتضج برعب بهم لا يدرك كنهه » والمكسيكي « كليمنت أورو زكو » صاحب التصاویر الخائطية على جدران الكثير من الجامعات والدور العامة فى الأمريكتين . وعلى أى حال ، فإن الشيء الذى يجب أن نسلم به بصفة عامة هو أن الإنسان لم يعد ذلك المخلوق المهيب ذا الشأو البعيد الذى كان عليه بالنسبة لأساتذة الفن القدامى . فما من مصور يحدث يدق ويتمعن فى تفاصيل وجه شخص من

الأشخاص اليوم مثلما كان يفعل مصور مثل الهولندي « فان أيك » (١٣٩٠ - ١٤٤١) ، ما من مصور يشغل اليوم مثل الألمانى هوليين (١٤٩٧ - ١٥٤٣) بأن يبرز الطبقة الاجتماعية التى يتسمى إليها الشخص المصور والمقام الذى يشغله فى عصره ، وذلك بالتركيز على الثياب التى يرقل فيها والأنواط والقلائد والتياشين التى يتشجع بها ، والرياش والأثاث الذى يحيط بها .

على أن من الخطأ أيضًا أن نعتقد أن « فن البورتريه » أو فن رسم الوجوه قد ترك كله اليوم للمصور الفوتوغرافى ، إلا أنه من الطريف أن نعتقد مقارنة سريعة بين « بورتريهات » مصور تقليدى مُجيد هو الأسباني « ديموفيلاسكويز » (١٥٩٩ - ١٦٦٠) وبورتريهات المساوى المعاصر « أوسكار كوكوشكا » الذى كان واحدًا ممن تعرضوا لهجمات النازيين . وقد كرس « كوكوشكا » أغلب نشاطه الفنى للبورتريه ، على أنه يقودنا فى لوحاته إلى أكثر زوايا القلب الإنسانى اضطرابًا وقلقًا ، وأغلب الشخصى التى يلقمها لنا هذا المصور هى شخص نخر فيها القلق ومزق مهجها ، ومن المصورين القدامى لن نجد من يشبه سوى الأسباني « فرانثيسكو جويا » (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذى يتسلل بدوره إلى الأعماق ويهتك الحجب ، ويعمد إلى تعرية النفوس بكل جسارة وقسوة .

وقد قامت نظرية كل من « كوكوشكا » و « جويا » على اكتشاف الذات المخبأة التى لا يبوح بها الشخص المصور بمحض اختياره وهذه بالذات يجب أن تقتنص بفتة فى غفلة من الشخص المصور ، وفى لحظة من اللحظات يتزلق فيها ويفقد تحفظه وعندئذ يسقط « القناع الزائف » وتظهر الشخصية عارية . إن ذلك الكشف لا يتم بالتعاون بين المصور والمصور ، بل بصراع يخوضه المصور مع نموذج أو إن شئت الدقة ضد نموذج .

إن الشخص الذى يأق ليصوره الفنان يريد أن يصور الفنان صورته على ما يود

أن يكون عليه لا على ما هو عليه في الواقع ، وبالرغم من أن « جويا » يحلل بكل عناية دقائق الوجه حتى في عيوبه الخلقية (وهو الأمر الذي استهوى أيضًا مواطنه للمعاصر لنا « بابلو بيكاسو » وعلى الأخص في لوحته الزرقاء لوجه « سيلستين » المرأة ذات العين الواحدة) فإنه يشق طريقه أيضًا إلى اللاشعور ليستخرج من أعماق النفس الطليعة الحقيقية للمرأة بما في ذلك عيوبه ونقائصه التي يحرص على إخفائها .

أما « فيلاسكوز » فقد كان مصورًا موضوعيًا يرسم الشخص كما يراه ، أي على الوضع الذي يريده الشخص نفسه ، ولا يتطرق إلى رسم ما لا يريد الشخص أن يكشفه عنه ، ولذلك كان التفاهم بين « فيلاسكوز » ونموذجه ممكنا والود متصلًا . أما « جويا » وأتباعه وهم كثيرون في صفوف المصورين المعاصرين فيختلفون عن « فيلاسكوز » في هذا المقام ، فهم يتسللون إلى أعماق التودج ولو بالرغم عنه لكي يكشفوا الشر الذي في داخل كل امرئ ، الشر الذي يخفيه تحت ستار من مظاهر الطيبة الخارجية . وقد كان من المبرزين في هذا المضمار أيضًا المصور البلجيكي المعاصر « جيمس أنسور » (١٨٦٠ - ١٩٤٩) بأقنعه وهياكله العظمية ، فقد صور الناس كلمى تمثل رواية هزلية كبيرة .

على أن « جويا » - والحق يقال - كان أكثر تعلقًا عندما كان يصور طفلًا من الأطفال وبهذه الروح الحانية العطوف تحركت فرشاة « بيكاسو » أيضًا . ويمكننا أن نلاحظ مبلغ الحب المتدق من قلبه في لوحته لابنه الصغير مرتديًا ثياب مهرج (١٩٢٤) ، ثم مبلغ اندام العاطفة إلى حد القسوة والشراسة في لوحة مثل لوحته « قنيات أفينيون » (١٩٠٧) .

كما أول للمصور الحديث اهتمامه إلى شخص لم يكن المصور القديم ليجرؤ على تلوين لوحته بهم . وكان أغلب معاصري « هنري دي تولوز لوتريك » (١٨٦١ -

١٩٠١) يظنونهم مجنوناً لأنه رسم الراقصات والمهرجات والمغنيات والعاشرات ، وعابوا عليه إعراضه عن التقاطيع الجميلة والحركات الرشيقة ، كانوا يقولون : « صحيح إنه يرسم بريشة جياشة بالعاطفة ، ولكنه يرسم مخلوقات ساقطة دمية » ولكنها في الحق كانت شروحا أصيلة للحياة . وهذا هو أعلى مراتب الجمال ، ولو كان قد أحاط تلك النسوة بهالة من الحفر والحياء لبدت رسومه مفعمة بالزيف والجن . ولكنه عبر في شجاعة عن الحقيقة كلها كما تكشفته له . وقد وضع التعبير عن الشخصية في مقام أعلى من تسجيل التقاطيع الوسيمة والصدق في مقام أعلى من الملاحظة والقياسة . وقد كان « للوتريك » خلفاء كثيرون في التصوير الحديث آمنوا بأن هناك من الجمال في حقيقة خشنة أكثر مما في أكذوبة أنيقة .

وقد كف الجسد الإنساني الذي طالما هام به إعجاباً فنانو عصر النهضة الكبار من أمثال « ليوناردو دافينشي » (١٤٥٢ - ١٩١٩) ، و « ميكائيل أنجلو » (١٤٧٥ - ١٥٦٤) ، و « رافائيل » (١٤٧٣ - ١٥٢٠) ، فعكفوا على تقصى بنيانه الكامل وتحرى الانسجام بين أعضائه - كف هذا الجسد في القرن العشرين عن أن يكون الموضوع المفضل لدى فنانيه . لاشك أن ثمة من شغل به مثل الإيطالي « اميدويومود يلياني » (١٨٨٤ - ١٩٢٠) ، والفرنسي « هنري ماتيس » (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، اللذين كما رسما وجوهاً لا انفعال فيها ولا عاطفة رسما أيضاً الجسد الإنساني وعلى الأخص الجسد النسائي في خطوط انسيابية تنضج رقة وليونة - على أن الجمال البدني ووسامة الوجه وحلاوة التقاطيع لم يعد يُعْمَلُ لها حساب كبير اليوم على أي حال . إن المصور الحديث لم يعد يكثر بذلك ، أولم يعد يكثر به القدر الذي كان يكثر به أولئك الكبار في عصر النهضة ، وقد أصبح المصورون الجدد لا يعيرون تلك الأشياء التفاتاً إما لأنهم يرون أن الجلد بالاعتبار هو الجمال التشكيلي لا الجمال الطبيعي ، وإما لأن هذا الجمال قد أصبح

يبدو في نظرهم مجرد أكلتوية طالما أن ذلك الجمال الطبيعي أمر يختلف فيه تقديرات الناس أنفسهم . ويكفى أن نذكر في هذا المقام تصور شعراء العرب القدامى للجمال الأنثوى ، ونقارنه بتصوير الشعراء الرومانسيين والفرنسيين والإنجليز له مثلاً . والواقع أن هذا التغير الجذرى في مفهوم الجمال يجب أن نقف عنده ملياً ، ويمكننا أن نبدأ بالإشارة إلى « فينوس » كنموذج للجمال التقليدى ، ولكن الحق أن الجمال مفهوم حضارى متطور أيضاً . فقد تلتقى بامرأة اكملت لها كل مقاييس الجمال ولكن لا حياة فيها أكثر مما في كتلة من الرخام أو الحجر ، وقد تلتقى بامرأة عادية بسيطة وبرغم ذلك تأسرك شخصيتها . كان الإغريق يتطلبون في قامة المرأة التناسب والانسجام وكال الخط ، لكن الجمال أصبح له الآن عدة جوانب ومظاهر أخرى ، وتزايدت هذه المظاهر وتنوعت تبعاً للمستويات والمفاهيم الحضارية . كما أن الروابط بين الرجل والمرأة اليوم أصبحت مغايرة لروابطها قديماً . ولهذا انعكاسه البين على مفهوم الجمال ، فقد أصبحت المرأة فرداً مستقلاً ولم تعد تابعة للرجل بالقدر الذى كانت عليه من قبل .

وقد لا تكون المرأة المصرية جميلة إذن ولكنها جذابة ، فجمال المرأة اليوم يتطوى إلى جانب القيمة الجسدية أو الحسية على قيمة أخرى معنوية ترتبط بالحضارة الحديثة ذاتها على الأخص . وإذا نظرنا إلى النسوة القى صورها الفرنسي المعاصر « فيرنان ليجيه » رأينا عصر الآلة يطل علينا من خلال أجساد ضخمة متينة البنيان ، أعناق كأعمدة صلبة ، شعر منساب مثل صفائح الزنك ، ودرعوس مثل كرات حديدية ، نظرات فولاذية ثابتة ناقية غامضة ، لا نعرف إزاءها ما إذا كانت هذه النسوة تسمعنا وتبصرنا أم أنها لا تسمع ولا تبصر ، لكن هذه الدنى النسائية على أية حال تجسد تشوقنا إلى الكمال والقوة ، ولهفتنا إلى التحرر من العوز والمرض والشيخوخة .

كما أن هناك مسألة أخرى جديرة بالاعتبار بالنسبة لموقف الفنان الحديث من الجمال ، إنه يستخدم فرشاته وقلمه كثيرًا لإعلان تمرده على الأنماط المستتبة للجمال . ويطرح بشكل جائر أحيانًا السؤال الأبدي ما الجمال ؟ وقد يقدم لنا تصورات الخاصة ، أو تصورات تخريبية لا تخلو من الإغراب أو تعمد التشويه والدسامة ، حتى يثير في نفس مشاهده إجابات جديدة وأصيلة . وقد يترتب على تصوراته المبتكرة للجمال أن يفتح آفاقًا رحبية للمشتغلين بالأزياء والتجميل ومن على شاكلتهم ، ولعل المثل الذي يجدر أن نذكره في هذا المجال هو الهولندي « كيس فان دونجين » الذي أثارت ألوانه الوحشية البرتقالية والصفراء والخضراء والبفسجية والحمراء على وجوه نسائه كثيرًا من الابتكارات الخلافة في الأوساط المعنية . ولا تبعت الرؤية الفنية الحققة من الرضاء بالأنماط القياسية المستتبة وتمجيد الذوق المستقر بقدر ما تنبثق من الفرد على الوسط المحيط ، وإذا وضعنا في الاعتبار أن مفهوم الجمال على خلاف ما قد يبدو للوهلة الأولى من أكثر المفاهيم اختلافًا عليها فإننا نفهم كيف أن مصورًا مثل « بيكاسو » بعد أن كانت نماذجه النسائية في « الحقبة الوردية » من فنه على قدر مقبول من الجمال الكلاسيكي تحولت منذ لوحته « فتيات أفينيون » تحت تأثير النحب الزنجي والترعة التكعيبية إلى ابتداء شخص نسائية على قدر كبير من الدسامة في نظر التقليديين المحافظين ، ونذكر على سبيل المثل لوحة « ثلاث نساء » (١٩٠٨) ، و « امرأة تمسك بمروحة » (١٩٠٩) ، ثم « نساء على الشاطئ » (١٩٢٣) ، و « الراقصات الثلاثة » (١٩٢٥) ، و « امرأة على مقعد » (١٩٢٧) .

وقد أصبح المصور الحديث يتمي إلى عصر يرى فيه الإنسانية اتسعت قدراتها وعبودياتها أيضًا ، فقد حققت انتصارات هائلة ولا شك ، بل إن بعض فتوحاتها تجاوز ما كان يتصوره العقل البشري من قبل . على أن قوى الهلاك والدمار التي

تتهدد الإنسانية اليوم أصبحت أيضاً تفوق ما حوِّط بها من أخطار في كل الأزمان السابقة ، ولهذا فإن حاستنا لا نخلو من القلق ، وبقينا ليس بيقيناً لا يتطرق إليه الشك ، بل إن هذا الشك يقتضيه العلم ذاته في يومنا هذا . فهو يضع مسلماته موضع التساؤل على الدوام مها كانت غير متنازع عليها في وقت من الأوقات . وكم من حقائق انهارت تحت سمعنا وبصرنا اليوم ، وكم من أفكار كان يعتنقها القرن الماضي بكل إصرار وأصبحت اليوم خزعات تستدر الرثاء .

كما أن معرفة التجارب العلمية في دقائقها وتطوراتها لا تتأني في العصر الحاضر ، إلا لدائرة ضيقة من المتخصصين ، أما بالنسبة للعامة فإن الذي يصل إليهم ويلمسونه في حياتهم اليومية فهو نتائج تلك التجارب وآثارها في نهاية الأمر . ونعني بذلك على الأخص التجربة الذرية التي بدأت في أوساط الرياضيين والعلماء وانتهى بها الأمر إلى أن بثت في قلوب البشر عامة إحساساً مريباً بالخوف واليأس . هذا فضلاً عن أنه كلما تقدم العلم زاد تعقيداً ، وبث في نفس الإنسان العادي الإحساس بأنه قوة خارقة تتعده وتسوده . أن العلم أصبح بالنسبة لنا قدراً جديداً لا يقل هولاً ومطالبة بالسجود له من القدر الإغريق ومن آلهة المجتمعات القديمة . ومن الطبيعي تبعاً لذلك أن تختلف صورة الإنسان في الفن الحديث عن صورته في فنون العصور السابقة التي لم تكن قد عرفت بعد كل تلك الإخفاقات التي عرفها القرن العشرين ، وكانت لا تزال بقادرة أن تؤمن إيماناً مطلقاً بالإنسان وإمكاناته . وقد كانت الحياة الاجتماعية في القرن العشرين أكثر ضغطاً على الفرد باعتباره كذلك . وكثيراً ما ينفى الإنسان مهلاً غير ملحوظ في خضم الجموع الزاخرة من البشر . ولهذا فليس بمعجيب أن يتحول الإنسان في كثير من اللوحات المعاصرة إلى مجرد نقطة لون أو شكل مبهم ليس له من قيمة ذاتية . وإذا تأملنا تانيل الايطالي المعاصر البيرو جيا كومي ، (١٩٠١ - ١٩٦٦) لوجدنا الشكل الإنساني فيها

مجرد قامة نحيلة فارعة الطول خشنه ، كما لو كانت قد ضغطت من كل جانب حتى أوشكت أن تنسحق ، وهي تمضي بخطى واسعة كما لو كانت تريد أن تملأ من الفراغ الذى يحوطها ويطبق عليها . ونحس هذا الفراغ الجائر حتى فى أعمال « جياكومى » التى تتألف من عدة شخوص جمع بينها على ذات الأرضية قبلدو فى سيرها كما لو كانت ماضية لثائق ببعضها بعضاً ولكن لا يتم بينها ، لسبب نحى ، أى لقاء حقيقى ، إنهم أناس منزليون منطوون على أنفسهم ومحيطهم الغموض ، يسرون جنباً إلى جنب دون أن يتلاقى أحدهم بالآخر أو يتعرف بمن حوله ، برغم ما يتبينه المتفرج من أوجه شبه بينهم .

على أن الفرد المضغوط المتقص من قدره لا يلبث أن يهب متمرداً فيحل محل تقديس الإنسانية بصفة عامة تقديس الفرد فى حد ذاته فيظهر على المسرح الإنسان المنطوى على نفسه المظلم اللامعقول الذى يصيح السمع لنوازع وهو اجس نفسه . ولهذا قيل إن الفن الحديث يعلى كثيراً صور العقل الباطن على صور العقل الواعى ، ويفسح المجال للتعبير عن الخوف والنوازع المظلمة فى أعماق الإنسان ، وقد كانت التعبيرية ثم السريالية الخطوات العريضة فى هذا المجال .

وقد يظن البعض أن تصوير النوازع والخيالات القائمة والخافوف الدفينة الراسبة فى الأعماق بدعة من بدع الفن الحديث وبجال لم تنطرق إليه فرشاة فنان من قبل ولكن الواقع غير ذلك . فقد عرف الفن فى القرن الوسيط الشياطين والمسخ ، وقد شُئِلَتْ كثيرٌ من لوحات « الفلاندرى جيروم بوش » ومن بعده مواطنه « بيتر بروجيل » (١٥٢٥ - ١٥٦٩) ، بتصوير الخوف والعذاب الذى سيلقاها الإنسان فى الآخرة ، ثم هناك « جويا » « بمجموعته السوداء » التى تتألف من أربع عشرة قطعة يكاد يغلّب عليها اللون الواحد . وكان « جويا » لا يريد أن يهلك تعدد الألوان عن تتبع الموضوع ذاته ، وفضل أن يعبر بألوان التربة الداكنة عن تلك

الأحلام المزعجة التي تقضى مضجعة .

ومن ضمن « المجموعة السوداء » لوحة ضخمة باللغة الغرابة ومشحونة بالتوتر هي لوحة « مؤتمر العرافات يوم السبت » وأروع ما في اللوحة تلك الوحدة التي تجمع بين عشرات الشخصيات الجالسة ، تلك الوحدة التي تركزت على الأخص في نظرات العيون التي تلمع على الوجوه الشريرة كومضات برق خاطف في سماء ملبدة بالغيوم القائمة وتجد نفسك تتابع نظرات تلك العيون البراقة لتستقر في النهاية على الثور الضخم بحدقة عينه اليمنى التي تلمع في الظلام كعين ميت . وهو يرأس الاجتماع ويخاطب الجمع في وقار وثقة العارف بيوطن الأمور . ولكن أية معرفة يمكن أن يخترنها رأس ذلك الثور الأسود ؟ أية معرفة تلك التي يمكن أن ينطق بها لسان وحش قاس شرير ؟ وأية نصائح يمكن أن يوجهها إلى تابعاته العرافات لينشرنها بين الناس السذج الذين يؤمنون بكل ما هو مغلف بالغموض والإبهام والأسرار ؟

كان المصور السيريالى المعاصر « ماكس أرنيس » « بغاباته البشرية » مثل « جويا » الذى استجمع شجاعته ودخل إلى غابة أشد هولاً من غابات الأرض وأكثر تعقيداً . دخل إلى غابة النفس البشرية الضارية حاملاً في يده فرشاته محدقاً في الأرجاء المظلمة العطنة مقتنصاً في لوحاته الوحوش التي تترأر في العروق والأفاعى التي تلتف على الأرواح والذئاب التي تعوى في الصدور .

إن الفنان يعبر عما يحسه هو لا عما يكلفه أو يأمره آخر بأن يحس به ويعبر عنه . ولهذا فإن محاولات بعض الأخلاقيين بوجوب تطهير الفن الحديث من هذه « الرؤى الشيطانية » هي محاولات مقضى عليها بالفشل ما لم يُبدَأ بتطهير الحقيقة وتزويد الفنان بإحساس جديد للحياة . فن السهل أن تمنع الفن عن الوجود ولكن ليس بممكن أن نجعله يحيا على الدوام في الأكاذيب ووفقاً لمنطق ليس منطقاً هو .

ولهذا ففي الفن الحديث احتجاج على الكذب والرياء . وإذا كان ييسر أمام أعيننا الدمامة والقيح في كثير من الأحيان ، فليس ذلك لأنه إنما يحب الدمامة والقيح لذاتها ، بل لأنه يريد أن يحارب أولئك الذين يلغون في التفاق والرياء ، وهو ما يدفع المصور الحديث إلى تعبير صريح مباشر ، وفي بعض الأحيان خشن ووحشي . وهو لم يشوه المشهد الواقعي لمجرد الرغبة في الإثارة ولفت الأنظار أو النيل من نبل الشكل الإنساني ، بل إنه إنما يلجأ إلى ذلك ليعبر ، مثل « فان جوخ » (١٨٥٣ - ١٨٩٠) ، بقوة عن رؤاه وعذاباته .

الموضوع واللاموضوع في التصوير الحديث

من المؤلف في الأوساط التشكيلية أن يقابل الحديث عن موضوع العمل الفني بشيء كبير من الاستخفاف ، كما لو كان موضوع اللوحة التشكيلية أمراً لا يجدر الاكتراث به . ولعل أكثر الأمور تحقيراً للوحة في نظر هؤلاء أن توصف بأنها « لوحة وصفية » ومع ذلك لما من أحد من المتفرجين أو من الجمهور سيكتث بعمل لا يجذب اهتمامه ، مهما كانت الكيفية التي رسم بها . قد يكون المصور مهتماً بالأسلوب الذي يبنى به لوحته ، بعامل الصنعة الفنية فيها ، ولكن المتفرج أو المشتري لن يجذبه إلى العمل الفني إلا للمضمون الذي تعبر عنه .

ومن ثم كان موضوع اللوحة انمكاساً صادقاً للانشغالات الفكرية والروحية للعصر الذي يحيا فيه الفنان .. ولكن هل يمكن أن تنقص تطوراً تاريخياً معيناً لمضامين العمل الفني ؟

أجل يمكن ذلك ، وهو ما يعنى تقصى الانشغالات الروحية والفكرية للأعمال الفنية على مر العصور . ففي العصر الأوربي الوسيط ، ونحت تأثير اللاهوت البيزنطى . كان موضوع اللوحة هو عظمة الله . وقديسة السيد المسيح . وأنجاد القديسين . وأزلية القاعدة الأخلاقية . وبعبارة موجزة كان موضوع الفن فى ذلك العصر هو التعبير عما فى عمل الخالق من جلالة ومهابة . على أنه ما لبث أن بدأ العالم الغربى يفتح على الشرق . فقد شق الإيطاليون وغيرهم من الرحالة الأوربيين طريقهم إلى الشرق الأقصى . فزار « ماركو بولو » مثلاً - وكان معاصراً « لحيوتو » - بقاعاً فى آسيا الوسطى لم يقدر لأوربي أن يزورها بعده حتى منتصف القرن التاسع عشر . وأصبح الشرق الذى كان من قبل هدفاً رومانتيكياً بعيداً فى تناول يد تجار البندقية . وصارت كثير من بلدان الشرق مألوقة لهم كأية بقعة فى إيطاليا ذاتها . ظهرت تبعاً لذلك طبقة جديدة من الأعيان جنت ثروتها من التجارة وحلت هذه الطبقة الناهضة محل الأرستقراطية المؤلفة على الأخص من الإقطاعيين ملاك الأرض . وهؤلاء تركز مثلهم الفنى الأعلى فى النمط البيزنطى المترمى . ومع مقدم هذه الطبقة الجديدة أنجع « جيوتو » وأتباعه إلى استنباط التزعة الإنسانية فى حياة المسيح .

ثم جاءت إلى الغرب الدعوة إلى أحياء التراث الإغريقى . داعية إلى عزه نفس جديدة . ومع عصر النهضة وجد المصورون أن موضوعهم هو الإنسان . بكل عنفوانه ، وعلو مقامه ، وكرامته ثم اتسع الموضوع فأضاف عصر الإصلاح إلى اهتمامات الفنان « الإنسان العادى » ثم جاء القرن الثامن عشر فترع الفن إلى الاهتمام بالإنسان فكراً وعاطفة . ثم تركز الاهتمام فى أواخر القرن التاسع عشر . تحت تأثير الرومانتيكية . على الإنسان الشاعر . ومع تقدما العلوم فى القرن التاسع عشر أصبح موضوع الفن هو ما يراه الإنسان من العالم المرفى ، واستجلاء جوانب

هذا العالم وفقا للقوانين العلمية . وعلى الأخص قوانين الضوء والرؤية البصرية . وعلى أساس من ذلك نمت « الأنطباعية » .

وفي أخريات القرن التاسع عشر وجد الفنان نفسه بحاجة إلى موضوع جديد ، فقد بليت الموضوعات القديمة ، واستغذت أغراضها مثل ليمونة أمتص رحيقها . وبعد أن كان الكلاسيكيون الإغريق والرومان هم الملهمون الكبار في عصر النهضة ، فقدوا طلاوتهم وقوة تأثيرهم . فلم يعد الإنسان في بهائه وعظمته بمقنع كثيرا . كما بدأ الخط الرومانتيكي سخيلاً ومثيراً للسخرية . وعلى الأخص بعد أن أفسدته الأكاديمية اللاحقة .

وفقدت الطبيعة بدورها إغراءها للفنان وتأثيرها العاطفي من خلال النظرية العلمية المحايدة الباردة . على أن العلم بدوره ما لبث أن سلب الإنسان حجمه الطبيعي الذي كان له ، فلم يعد المرء مركزاً للوجود كما كان .

ونتيجة لذلك ، وجد الفنان ملاذه منذ بدايات القرن العشرين في « الفن ذاته » فأصبح موضوع التصوير في القرن العشرين اللوحة وتشيدها .

وهنا ، مثلما كان الأمر على الدوام ، يعكس الموضوع الانشغالات الفلسفية للمعصر . لقد سجل العالم الرياضي الإغريق « أقليدس » نظريته القائلة بأن أى خطين متوازيين لا يلتقيان ، وبأن أى مستقيم لا يمكن أن يكون له سوى مستقيم مواز واحد فقط ، من النقطة الواحدة . ولكن خلال القرن التاسع عشر دلل الرياضيون على أنه ما من خط يوزاى خطأ آخر تماماً . ثم نبئت نظرية « أينشتاين » منذ أن تخلى عن الفكرة القديمة القائلة بأن الخط في حالة الحركة يساوى في الطول ذات الخط في حالة السكون . وقد توصل الفنان المحدثون إلى نظريتهم في الفن من خلال فكرة قريبة من هذه ، وذلك بالتخلى عن الفكرة القائلة بأن الصورة هي بالضرورة صورة لشيء مرئي . ومن هنا أمكن للفنان الحديث أن يعتد بتشييد

لوحته كموضوع لفنه . وبالتالي أن ينتج كل تلك التصاوير المثيرة التي عرفها القرن العشرين .

إن الفن التجريدى هو نتاج لذات التطلعات التي أوصلت إلى نظريات العلم الحديث ، وإلى مشيدات المهندسين والمعماريين المعاصرين . تولد التجريد فى التصوير الحديث ، عن حاجة ملحة إلى الانطلاق والابتداع ، شأنه فى ذلك شأن الفن الحديث بصفة عامة الذى لا محل لأن نقتطع منه التصوير ونقصيه عنه . والحق ، إنه مها بدت أول لوحة تجريدية صورتها فرشة «كاندينسكى» عام ١٩١٠ جرئة ومتورة ، حق فى نظر مصورها ذاته ، فإننا إذا نظرنا بعين التأمل الى الحركة التصويرية خلال العشرين أو الثلاثين سنة السابقة عليها لبدت تلك اللوحة متوقعة إلى حد بعيد ، فإن فكرة كل فن جديد هى غرس سابقتها من الفنون . على أن الخطوة الحاسمة إلى التجريد لم يقدم عليها كثير من المصورين البارزين قبل عام ١٩٥٠ ، ذلك لأن الاتجاه التسجيلى لم يكن آنذاك قد نضب معينه بعد . ويجب أن نلاحظ أن من الناس من ارتضى الفن التجريدى على أنه مجرد اتجاه زخرفى . وإذا كان بعض نتاج الفن التجريدى ، مجرد أعمال زخرفية حقاً ، فإن ثمة أعمالاً تجريدية كثيرة تصنعنا إزاء حقيقة إنسانية زاخرة وعميقة ، فإن الخيال والملكات وروح الابتكار ليست أقل تمثيلاً للإنسان من ملكة الملاحظة والتسجيل . وهل يكون الإنسان أكثر إنسانية عندما يقلد ويحاكى عما إذا كان يتكرر ويخلق ؟ لماذا تعتبر اللوحة التجريدية أقل إنسانية من مقموعة سيمفونية ؟ إن الشكل معبر عن الفنان الإنسان مثلاً تعبر عن الراقص حركاته الإيقاعية ، سريعة كانت أو بطيئة ، هوجاء أو رشيقة .

إن للشكل إذن أهميته فى ذلك ، ويمكن أن يتخلل عن تسجيل الواقع دون أن يكون خاويًا أو عبثيًا . لما الذى يجذبنا إلى شكل زنبقة على غصن ، أو منظر غروب

على شاطئ البحر مثلاً ؟ أن التكوينات اللونية والأشكال الخالصة هي حقائق بدورها ، وهي حقائق جمالية جديدة . تطالب بأن تعتبر كذلك .
وقد أثبتت التجريدية المعاصرة أنها قادرة على التعبير عن مدلولات متنوعة وعواطف متباينة . على أنه إذا كانت بعض الأشكال التي يقدمها الفن التجريدي تقترب من الأشكال الطبيعية . مثل الأشكال الميكروبية التي تتجلى للناظرين خلال عدسة المهرج . فلا يجدر أن نخلص من ذلك إلى أن المصور التجريدي قد اتخذ من تلك الأشكال الطبيعية أنموذجاً يحتذى به لزماً . وإنما يجب الاعتراف فقط بأن هذه أو تلك من الأشكال التي تبتكرها التجريدية ليست غريبة عن عالم الطبيعة إلى ذلك الحد الذي قد يتوهمه البعض ممن للطبيعة عندهم مدلول جد زائف .
وفضلاً عن ذلك . فما هي هذه الأشكال التجريدية ؟ ألم يبتكرها الإنسان الذي هو بدوره جزء من الطبيعة . هو وملكانه وروحه وحواسه وخياله وعقله . بل وأحلامه أيضاً ؟

إن الفنان التجريدي في هذا المقام أنموذج حي « لأسطورة سيزيف » . فالمصور التجريدي كلما اجتهد أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد ارتسم في لوحاته من خلال إمعانه في الابتعاد عنه .

كان مطلوباً من الفنان في وقت من الأوقات حتى يكون تجريدياً ألا يحيل إلى العالم الخارجي . وألا يشتر من خلال أشكاله وألوانه أية ذكرى لذلك العالم . ومن ثم كان كل شرح للعمل الفني أيضاً يربطه مباشرة بتجارب الحياة أمراً محرمًا . أو كان يشك في صحته على الأقل . إلا أنه إذا كان من غير المقبول أمام لوحة تجريدية أن يبحث المشاهد في أجزائها عن أشياء واقعية مما يصادفها في حياته اليومية . فليس أمراً غير طبيعي أن تثير التفاصيل التي أودعت في اللوحة ذكريات عاطفية لأمر حدثت للمشاهد في ماضى حياته . ذلك أن المشاهد هو في النهاية كائن حي وله

ماضى هاتس فيه .

أما بالنسبة إلى معرفة ما إذا كان العالم الخارجى قد تدخل فى عمل الفنان فقد أثبت التطور الحديث لمفهوم الفن التجريدى أن هذه ليست مسألة ذات بال ، وكثيراً ما يمكن أن نحدد على سبيل القطع واليقين ما إذا كانت رؤية الفنان قد اختلطت بواقعه أو تطهرت منها تماماً ، وما إذا كان ما ظهر فى عمله من أشكال أشبه بالأشكال الطبيعية ليس إلا مجرد مصادفة وتوارد خواطر . فهناك من المصورين من تحقق للوحاتهم كل سمات التجريد - حتى الهندسى منه - ومع ذلك يباهرون بأنهم لا يصورون إلا إذا أثارتهم الحقيقة المرئية بشكل أو بآخر .

وهناك من المصورين من تملك لوحاتهم تفكر فى الواقع ، ومع ذلك فهم يعلنون أن اهتمامهم الوحيد هو خلق تكوين تشكىلى متمتع باستقلاله تماماً عن الحقيقة المرئية ، وأنهم لم يلتقوا بالطبيعة المشابهة إلا فى أواخر عملهم ، أو على الأقل بعد أن يكونوا قد خاضوا فيها شوطاً بعيداً .

وأخيراً ، هناك من المصورين من يمتازون التجريد إلى المحاكاة دون أن يحدوا أن ثمة هوة سحيقة تفصل بين الأسلوبين .

وعلى ذلك فإذا كانت التجريدية قد فهمت على نحو ضيق فى أول الأمر فإن مفهوم التجريدية قد اتسع بحيث لم تعد قاصرة على النأى عن كل ما يمت إلى الواقع بصلة سواء من بعيد أو من قريب . وأصبح المصور الذى يترجم أفكاراً أو أحاسيس أو انطباعات ، أو يخلق إيقاعات مستوحاة من مشاهد الواقع يعد بدوره تجريبياً طالما أن اللوحة التى ينجزها لا تقوم على موضوع يمكن أن يذكر مثله فى الطبيعة .

قلنا إن من المصورين من لا يتخذون الطبيعة نقطة ابتداء ، ولكنهم ينتهون إلى الاعتراف بها . فن التجريديين من يدمجون بوضع ألوان وأشكال خالصة . وتؤثر

هذه بعضها على بعض وتثير المشاكل الفنية أمام الفنان ، وتؤمى له بالحلول ، فيمضى إليها ويتجسد الحوار المتبادل بينها وبين المصور في أرجاء اللوحة . وهكذا تبلور ببطء واقعة تصويرية لا تستجيب لأية صورة مسبقة ، ولا تترجم أى إحساس محدد ، ولكنها تتغذى من خبرات شتى مر بها المصور في حياته .

وفي المرحلة الأخيرة من العمل يستحوذ على اهتمام الفنان عنصر من عناصر اللوحة . ويؤوده بتسميته لها ، وهذه التسمية لا تعنى في الغالب إلا وجه الشبه الذى اكتشفه الفنان بين ما ابتدعه وبين الواقع . وهذا يعنى أن هذه التسمية لو كانت متفقة مع اللوحة ، وأمكنا أن تلخص مدلولها ، أو على الأقل نبيئنا لإدراكها بمزيد من السهولة ، فإنها ربما كانت تفسيراً ذاتياً من قبل المصور أيضاً . وفي هذه الحالة فإنها بدلا من أن تكون مفتاحاً للوحة تكون مجرد لافتة أو علامة مميزة فحسب ، ونصبح فى حل من أن نفسر اللوحة على النحو الذى يترأى لنا ، حتى إذا كان مخالفا للتسمية المقترحة .

على أن الجمهور كثيراً ما لا يستيع هذه الحرية المعطاة له فى فهم اللوحة وتفسيرها . بل يجب أن نقول أنه يعتبر هذه الحرية أمراً ليس مسموحاً له ، ذلك أنه يعنى على الفنان أنه إنما يقصد بالتسمية المقترحة التوجيه عليه ، وجعل العمل أكثر غموضاً .

إلا أن اللوحة على أى حال شئ أكثر رحابة وأكثر تعقيداً من أية تسمية تطلق عليها . إنها خلقت فى أى أنها قران موفق بين الصنعة المتقنة والقرعة الملهمة . وبعبارة أخرى فإن اللوحة مزيج مما يمكن للكلام أن يحاكيه وما يعجز الكلام أن يفصح عنه . بل إن فصاحة اللوحة إنما تتجلى على الأخص عندما ننسى تسميتها ، وعندما تكشف اللوحة عن كل مكنوناتها ، وتصبح فى كل لحظة ذات مغزى جديد .

وبعبارة أخرى يجب أن نشيح عن اسم اللوحة التجريدية ، ونعتمد إلى استشفاف التكوين التشكيلي فيها ، فتندوق التلوين : نصارته ووضائته ورقته ، وأن نتابع الرسم ، ونستشعر حيوية الخط : صرامه المستقيمت ، ودقة المنحنيات ، وحدة الزوايا ، وأن نمضى إلى الالتقاء بشخصية الفنان ، وبالمواقع الذى أثرى إحساسه الفنى .

لقد وضعنا فى النصف الأول من القرن العشرين أمام طبيعة محكومة مطورة مملك بزمائها بواسطة الإنسان . ولهذا لم تقل لوحات ذلك النصف الأول على أى حال من اجتماع العاطفة بالتفكير . على أنه قد ظهر اليوم من الفنانين من يريد أن يقصى التفكير على مجال اللوحة إقصاء تاماً ، ويحاول أن يحدو حدو الطبيعة فى طاقتها الوحشية اللا عقلية ، فنجد من النحاتين من لا يعمد مثلاً إلى صقل تماثيله ويتركها بمظهر الخامات الأولية فتبدو سطوحها مثل جذور الشجر أو قطع الصخر أو الحجارة التى تقذف بها الحمم البركانية . بل ولجد من المثالين من يشيد تماثيله من مجرد تجميع كتل صلبة يتحاشى قدر الإمكان إدخال أى تعديل على طبيعتها . فيستعمل قطع الحديد الخردة مثلاً ويكتفى بلحامها لبناء التشكيل الذى يريد فتبدو أعماله كأنها حطام صدئ يتخذ شكل تجمعات شوهاء ممسوخة ولا معقولة .

وكذلك فإن من المصوريين من لا تقدم لوحاته إلى الناظر إليها غير لقاءات متخبطة من البقع والطين والخطوط الهوجاء إذا أوحى بشيء فبأعشاب شتاء فى حديقة لم يقرها بستانى منذ أمد بعيد ، أو بسحب هائجة فى سماء مثل الكهوف ، أو بجوائط علامها العطن ، وقد توحى أيضاً بالدخان فى بطون المداخن ، وبالصدأ والوحل والتراب والطحالب العالقة بالصخر ، وبالأرض المحروقة ، والأحشاء ، وجذوع الشجر . وقد يحدث أيضاً أن يحتذى الفنان الحديث بالطبيعة عندما تحلم المادة ، فلا يصور لنا إلا مواداً قدرة ، ممسوخة ، إنما توحى بأكوام الطين ترسب

على الأشياء بعد أن انحصرت مياه الطوفان مخلفة وراءها شق صور الدمار .
وقد تقدم الباحثون بتفسيرات عديدة لهذه التزعة المتفشية بين كثير من المصورين المعاصرين . وربما كان أحد التفسيرات الجادة في هذا المقام هو القول بأن الفنان الحديث كثيراً ما يكون غير قادر على التأقلم بالحضارة المحيطة به ، فينفث في ألوانه ورسومه لواجع العرد المعتل في أعماقه . ويستخدم فيه كمنجاة رومانتيكية للهروب من وطأة الحضارة فيلقي برؤاه في أحضان المادة التي لم تمتد إليها قبضة الحضارة أو نفست يدها عنها ، محتفياً في لوحاته بالطين والصدأ والحطام لأنها طرف التقبض من تلك الأشياء اللامعة المحلوة المعبقة التي تضعها الصناعة الحديثة في متناول أيدينا اليوم

في مواجهة الشيء النافع غير المستهلك الذي صقلته آلات المصانع يعمل المصور الحديث كثيراً من شأن النفايات التي أهملها المجتمع وأسطعها من حسابه ، وربما أمكن للمصور الحديث من خلال معالجة موضوع المادة المنفية أن يصل بفنه إلى أبعاد إنسانية تثير في النفس إحساساً دقيقاً بما في الوجود كله من دراما عارمة تتولد من ذلك التضاد الصامت الأبدى بين المجد الذي مصيره إلى زوال والنفي المحكوم به على ما كان برافاً مشتهى يوماً ما .

ومن المظاهر التي من هذا القبيل أيضاً ، ولكنها أقل تطرفاً وبأساً ذلك الشغف المعاصر بكل ما هو قديم من الأشياء مثل الكتب والإثاث ، وكل القطع الأثرية وشبه الأثرية التي يحيط الإنسان الحديث نفسه بها في داره أو مكتبه ، كما لو كان الإنسان الحديث يشق عليه أن يقطع وشائجه بأصوله القديمة .

ويمثل التجريد عند بعض المصورين العود إلى « التعبيرية » الأبدية ممثلة في عدم الاطمئنان إلى العقل ، والإيمان بأن اللامعقول هو حقل الثراء الحقيقي ، والشوق

إلى ما لا يحد وما لا حدود له . وفي هذا المقام تطالعنا عبارة فناننا الراحق « رميش يونان » إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيًا للتوصل إلى ما لا يمكن أن يتصوره عقل . وإن الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقًا للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق . وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملا في التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات . وهذا التحليق . وهذا الغموض . وهذا الانطلاق - هذه الحرية التي ربما لم تكن إلا وهماً من الأوهام . هي كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان » .

وهذا فقد رأينا من المصورين المعاصرين من يرسم صوراً يترك فيها فرشاته تتجول بغير هدف . كأنما عقله الباطن هو الذي يحركه . وعندما يسمى المصور إلى التعبير عما أحس به إزاء الطبيعة فإنه لا يفعل ذلك عن طريق نقل أجزائها ومحتوياتها التي تقع عليها عيناه . بل عن طريق وضع الألوان والخطوط المعادلة لأحاسيسه إزاء الطبيعة . ومن ثم يخلق في النهاية لوحة هي في الوقت ذاته استرجاع للحقيقة المرئية وخلق تشكيل خالص .

هل يقلل من قدر لوحته بعد ذلك أن يبقى استرجاع المتفرج للحقيقة المرئية التي ألهمت حواس الفنان أمراً متعذراً بغير الاستعانة بالتسمية التي أطلقها على لوحته ؟ ليس هذا بالأمر المستغرب على أي حال في مجال كثير من الأعمال الفنية . وعلى الأنص في مجال الموسيقى ، فهل يستطيع المستمع إلى مقطوعة مثل مقطوعة « السحب » ، لكلود ديوبسي ، أن يستخلص موضوعها من مجرد متابعة ألحانها دون معاونة من الاسم الذي أطلق عليها ؟ وإذا كانت الإجابة على هذا التساؤل بالنفي ولا شك . فهذا ما يحدث بالنسبة للتصاوير التجريدية أيضاً . وإذا كانت اللوحة التجريدية لا تحدد بدقة ما توحى به فلأنها بدلا من أن تقدم صورة محددة للوجود تحاول أن تقدم لنا صورة متعددة الجوانب ، دائبة التغير والحركة مثل

الوجود ذاته ، وثرة بكل الغوامض التي يحتملها ، وتقودنا إلى أن نتبين أوجه الشبه بين كثير من الأشياء التي تبدو في النظرة الجامدة للوجود غير متشابهة .
وقد كان الفضل الأكبر للتجريدية الحديثة أنها أعلنت في الوقت المناسب أحقية الفنان في الانطلاق . وقد عرف أولئك المصورون الذين آثروا الحرية الحقّة دون أن يتردّوا في التهور أو اللامبالاة - عرفوا كيف يتحملون مسئولية استخدام هذه الحرية لإثراء التراث الإنساني .

وليس بالإمكان أن ننكر أن ثمة شيئاً موضوعياً وإيجابياً في ذلك الاهتمام الذي أولاه كثير من المصورين غير المترمين للأشياء المتواضعة التي لا نوليها اكتراثاً كبيراً في حياتنا اليومية ، ونعتبرها تافهة أو منفرة أو غير جديرة بالالتفات إليها . والحق أن إحدى مهام الفن الأصل أن يكشف لنا نواحي الجمال فيما لا يلفت الأنظار إليه ، فيجلو لنا بذلك مواطن الجمال في كائنات كنا نخطئ الحكم عليها أو نسيء تقديرها من قبل . وهنا نلاحظ الجهد المبذول لتوسيع دائرة ما هو جميل بلفت الأنظار إلى قطاعات من الحياة والطبيعة لم تكن تعد من الجمال في شيء من قبل .

قد يتقص استبعاد الشكل التقليدي من قدر العمل الفني ، ولكن هذا النقص يعوضه الفنان الحديث كثيراً باستخدامه اللون ومعالجة سطوحه به . على أننا في لوحات بعض التجريدين نجد أنها ليست فحسب غير نظامية الشكل ، بل ويتقصها اللون أيضاً . على أن مؤيدي هؤلاء المصورين اللاموضوعيين والاشكاليين واللاوليين يقولون إن رائد المصور الحديث أن يذهب اليوم إلى ما هو أبعد من التصوير .

والواقع أن التجريدية لم تكشف عن كل إمكاناتها إلا بعد وفاة كل من رائديها الكبيرين « موندرين » ، و« كاندينسكي » ، في عام ١٩٤٤ . لا شك أن بالإمكان أن نقول إنه إلى جانب المتممين إلى « التجريدية الهندسية أو المعارية » هناك ممثلو

« التجريدية الغنائية أو التعبيرية » أو عبارة أخرى نجد من ناحية أولئك التجريديين الذين انتحروا جانب التشديد ، ونجد من ناحية أخرى أولئك التجريديين الذين أفرغوا في التجريد مكونات صدورهم . هناك أولئك الذين لا يعترفون إلا بصرامة العقل ، وهناك الذين لا يعترفون إلا بطلاوة القلب . إلا أننا يجب على أى حال أن نحذر أيضًا المبالغة في تبسيط الأمور . ففي داخل كل من هاتين الطائفتين فوارق لا يستهان بها بين أفراد المصورين ، كما أن هناك من المصورين التجريديين من يعارضون التقيضين المتطرفين .

لنرى أعمال كل من الإيطاليين « مانيللى وبيتورى » . إن الأشكال التى يصورها كل منها هى أشكال هندسية منتظمة . على أن أشكال الأول صارمة واضحة الحدود ، كما لو كانت مقطعة من صفائح معدنية . كثير من الزوايا الحادة والمثلثات مدببة الأطراف ولا استدارة فى الأركان . أما عن اللون فقد تعتمد المصور أن يكون باردًا جافًا . وإذا ظهرت قوى متعارضة فى اللوحة فهى مسيطر عليها ، كما لو كانت فى قبضة آلة عتيدة . إنه فن نابع من عقلية معارية تتحكم فيها المعادلات الرياضية والتجارب التكنيكية .

أما تصاوير « بيتورى » فهى على العكس من ذلك لوحات شخص يجب الدقة إلا أنه يهوى الانطلاق أيضًا . الأشكال غير محتقة بين خطوط خارجية . ويولد الشكل عادة من تضاد الألوان التى تمتاز بقدر كبير من الرقة والطلاوة . والضوء الذى يشع منها يمتاز بشفافية وعذرية تذكر المتفرج باليوم الأول للخليقة ، حيث كان كل شيء بكرًا وطهرًا ، نورًا يقضى القلب ، ولا يعنى الأبصار . وفى مقدمة التجريديين المعاصرين « جان بازين » (المولود عام ١٩٠٤) سعى إلى توفيق بين الإنسان وعالمه ، وتأكيده دوام العالم المرن . ونقل إلى معاصريه الإحساس بالفرحة والرضا الذى يغمر الفنان فى حضرة الطبيعة . وقد أفرغ بازين

كل ذلك في لوحات ليريكية ديناميكية توحى - دون أن تكون مناظر طبيعية بحتة - بالأشجار والسحب والبحر والسماء والزرع .

وقد استفاد « بازين » في بناء أسلوبه بالزجاج الملون على نوافذ الأبنية في القرون الوسطى - لا من أجل الظفر بالإلهامات الروحية ، بل لاستكشاف تأثير الضوء ذي الألوان الخالصة . وتشبه الخطوط السوداء المحوطة بالمساحات اللونية في لوحاته القضبان الحديدية على النوافذ . إلا أنه عمد مع الوقت إلى التلطيف من البناء التشكيلي الجامد في سبيل مزيد من يقع الألوان المتداخلة غير المحاصرة .

وقد نعى « جان لى مول » (المولود عام ١٩٠٩) أسلوباً نصف تجريدى مع الاهتمام بالرمزية التى عرضها من خلال مناظر شبه طبيعية مفعمة بومضات من الضوء مثل لمعان الجواهر في الغرف المظلمة . وهو ما نجده أيضاً عند مصور آخر هو « راؤول اوباك » (المولود عام ١٩١١) وعند « الفريد مانيسيه » (المولود عام ١٩١١) فقد طم مشاهدته الطبيعية التجريدية بعلامات ورموز قائمة .

وقد حاول « بيرتال - كوت » (المولود عام ١٩٠٥) . أن يعبر من جانبه تعبيراً تشكلياً عن غير المرئى . ولم يوجه اهتماماته إلى الغوامض الكامنة وراء المدينة الحديثة بل إلى قوى الطبيعة ، فأعطى في لوحاته شكلاً ملموساً للريح والظلال من خلال تجربة الوجود في الطبيعة . على أنه لجأ في أعماله الأخيرة أيضاً إلى تجسيم قوى الطبيعة غير المنظورة في رموز وعلامات إيحائية . كما وجد منطقاً داخلياً لفنه جرفه إلى التجريد .

أما « جوستاف سينجيه » (المولود عام ١٩٠٩) فقد بدأ تكعيبياً وأراد أن يلتزم التعبير عن العالم المنظور ، إلا أنه بدأ بالمشاهد الطبيعية ليمضى في النهاية خارجاً عن عالم البشر والأشياء . مستفيداً من درس « بول كلى » القائل بأن مجرد الخطاطرة العابرة قد توصل الفنان إلى لوحة متكاملة حافلة بالمعاني والإبحاءات .

ومثل « سينجه » بنى « مورييس استيف » (المولود عام ١٩٠٤) أعماله التجريدية على التجربة التكميلية السابقة مستخدماً الخطوط الخارجية لتحديد أشكال يشغلها بألوان فاترة ، موحياً إيحاء خفيفاً إلى الناس والأماكن والمباني والأشياء .

أما الأسبانية « فيرا داسيلفا » (المولودة عام ١٩٠٨) فقد استخدمت أيضاً أسلوباً شبه تجريدي يوحى بالطبيعة دون أن يكون طبعياً . وموضوعها المفضل هو مناظر المدينة في خطوط أفقية وطولية تأسر بينها المساحات والفضاء واليادين والشوارع وحلبات المبارزة . وكانت هذه المساحات في أعمالها الأولى ذات مسحة سريالية . فوجد مدانها مكتظة بشخص مثل الشخص الذي تهم أطيافها في الأحلام الصامتة . على أنه منذ عام ١٩٥٠ تحررت رؤيتها الفنية من النكهة السريالية ومضت شباكها الخطية إلى آفاق أكثر تجريدية وأعلى الأقل أكثر عمومية وانهاًماً . وتعد « داسيلفا » واحدة من جيل من المصورين بدءوا بنوايا طبيعية . فاستخدموا التجريد وطبقوه على موضوعات طبيعية . إلا أنهم وجدوا أن لوحاتهم أوغلت بهم في النهاية بعيداً عن الطبيعة الملموسة كلها .

والذي فعله هؤلاء المصورون هو في الواقع تنمية لمنطقهم الداخلي أكثر منه توسيعاً لنظرتهم إلى الوجود . على أن الذي جعل فنهم مقبولاً هو أن هذا المنطق الداخلي جاء أصداء وانعكاسات للعالم الخارجي . والحق أن السمة التي ميزت عالم ما بعد الحرب أن وجود الأشياء أصبح أقل أهمية من ذي قبل . واحتلت محلها قوى غيبية . فقد وعدت الطبيعة البشر مثلاً بطاقة حيوية من لا شيء . وانتهى بها الأمر إلى إشهار تهديد مهول في وجه كل البشر بالدمار الشامل . أي بدمار كل الأشياء ومن ثم هذه الأشياء زائلة . والتي لا تزول هي القوى الخفية . هي الطاقة غير المرئية . إذن . عالم المحسوسات زائل تافه . ويجب أن يقصيه الفنان من مجال

اهتمامه ، وأن يركز على ما ليس بزاثل ، وهى تلك القوى الكونية التى شغل بها جداً « فرانز مارك » من قبل . ومن قبيل القوى الكونية أيضاً العواطف والفكر البحت ، والملكات الروحية الخفية فى الإنسان . ولهذا روى أن تحتل هذه مكاناً لا تقا فى لوحة المصور الحديث ، كما أن سبيل الاتصال بين الناس قد أصبحت إلكترونية إلى جانب كبير فى هذا العصر ، وقل الاتصال من خلال الكلمة المفهومة بها أو المكتوبة ، ثم هناك تلك المعادلات والاختبارات العلمية والنظريات التى لا يكاد يتصورها العقل العادى ، كل تلك الأمور التى ظهرت فى هذا العصر وأثرت فى حياتنا هى بدورها عوامل غير واقعية جديدة على الفنان ، وعليه ارتيادها بفرشاته وقلمه . وهذه هى العوالم التى ارتادتها « فيرا سيلفا » وجيلها من الفنانين ، وينعكس العالم الجديد فى أعمالهم لا بطريقة موضوعية ، بل كتجربة حياة من خلال الحدس والإلهام على الأخص .

على أن أكبر المصورين الذين استفادوا من التجربة التكميلية ومضوا بها إلى النجاح باهر فى مجال التجريد هو المصور ذو الأصل الروسى الذى استوطن باريس « نيقولا دى ستايل » (المولود عام ١٩١٤) وقد مات متحرراً عام ١٩٥٥ فى الوقت الذى بدأت فيه نبات النجاح والشهرة تداعب روحه المجهدة الممزقة . وبينما كان معاصرو « دى ستايل » يبدعون من الطبيعة وينتهون إلى التجريد فإنه تحرك فى الاتجاه العكسى ، بأنياً لنفسه أول الأمر أسلوباً تجريبياً ، ثم مطبقاً إياه بعد ذلك على المشاهد الواقعية كما فى مجموعته الشهيرة عن الموسيقيين ومجموعته عن لاعبي الرياضة .

وإذا وقفنا أمام « روجيه بيسيير » (المتوفى عام ١٩٦٤) ، فستطل علينا الطبيعة من لوحاته ، فهى خضرتها كلها ، وهى أعضاء الربيع ، وهى عبير الخوخ والتفاح يعبق الآفاق ، وهى السماء الزرقاء خلف أغصان الشجر ، وهى هو

غروب الشمس بسحره وأسراره . على أن كل هذا ليس له من أهمية قدر ما للطريقة التي يحس بها الفنان كل هذه الطبيعة ، والنحو الذي يترجم به أحاسيسه وأفعالاته . ولم يكن يسير من أولئك الذين يدعون الاستحواذ على الأشياء أو السيطرة عليها ، بل هو يقترب من الكائنات بتواضع وينحن عليها ، ويركع بحوارها يداعبها بوله خفي . وبقينا الثراء اللوني عند سطح اللوحة على الدوام ، ولكننا نحس بأعماق خفية حتى في أكثر الألوان قربًا .

وصفوة القول ، أن المصورين التجريديين قد اعتمدوا أيضًا على كثير من الموضوعات الواقعية إلا أن ذلك لم يحملهم على التضحية بالرغبة العارمة في أعماقهم لتجاوز الرؤية البصرية ، ومع ذلك ليس من هو أشد حرصًا على المطالب التشكيلية من التجريديين المخلصين . كما قد يحدث أيضًا أن يصور التجريدي لوحة دون أن يكون محكومًا بموضوع ومع ذلك فإن الفرار التام من العالم المحوط به أمر غير ممكن . فالطبيعة موجودة بشكل أو بآخر على الدوام في اللوحات التجريدية وهي تتجلى في هذه اللوحات على الأخص كشيء معاش ، أو نتيجة لقاء بين حساسية دينية (ليس بلازم أن تكون مسيحية) ، وروح منشغلة بالتضاد بين النور والظلمة . وفي كثير من اللوحات التجريدية نجد أن الضوء يخوض معركة ، ويحاهد لاغتراق الظلمة ، وحينما ينجح يخرج من هذه المعركة ممزقًا ، وتظل الظلمة التي تحوطه تهدده بأن تخنقه من جديد . ومن هنا نجد في اللوحات التجريدية توترات تتحالف مع ظلال القلق الباقية دومًا في هذه اللوحات (على الرغم من كل ما في اللون من جمال وإغراء و...) التكوين من اتساق) لترقى بالتجريد في التصوير إلى مستوى الدراما الموجودة في المسرح الحديث أيضًا .

كيف تقرأ صورة

يقول الفيلسوف المعاصر « أرنست كاسيرر » في « مقال عن الإنسان » عام ١٩٥٣ « إن الإنسان لا يمكن أن يهرب من إنجازاته . وهو ما عاد يعيش في عالم مادي فحسب . بل يحيا في عالم من الرموز أيضاً . إن اللغة والأسطورة . والفن . والدين جوانب من عالمه المعنوي . ومن هذه الخيوط المنوعة يفتل عالمه الرمزي . ذلك النسيج المعقد المستق من تجربته الإنسانية » .

ويمكننا أن نعرف « الرمز » بأنه ذلك الذي يوحى بشيء آخر . بفضل وجود علاقة من نوع ما بينها . والرمز على الأخص يكون علامة مرئية تومي إلى شيء غير مرئي . وذلك كما يرمز الأسد إلى الشجاعة . أو كما يبنى اللون الأبيض عن الطهارة . والأحمر عن الحب . والأخضر عن السعادة . وإذا كانت هذه الرموز رموزاً عامة . فإن هناك أيضاً رموزاً خاصة لا يدرك مرامها إلا الفنان نفسه . على

أنه يمكن أن تعتبر الرموز كلها أيضاً رموزاً خاصة وذلك متى وضع في الحسبان أن ما من شيء له المعنى ذاته بالنسبة لشخصين . وعلى سبيل المثال فإنه إذا قرأ قصيدة أو شاهد لوحة أكثر من شخص فقد يصل كل منهم إلى معاني قد لا يصل إليها الآخر ، وذلك لأن لكل تجاربه وخبراته وذكرياته وأحاسيسه التي تجعله يجرى على العمل الفني أو الأدبي إسقاطات خاصة ، بل وقد تكون أيضاً إسقاطات شديدة الخصوصية . وعلى الرغم من أن الرموز الخاصة لا توصل إيماءاتها مباشرة إلى المثلث ، إلا أنها على أي حال غنية في مضامينها ، فهي تفسح عن الشخصية ، وتكشف عن الحفص والأمزجة ، إنها تريح السائر عن اهتمامات الفنان الراسخة ، والأفكار المستحوذة عليه .

وكما اتصفت بعض حقب الفن بطبيعتها وتسجيلها للواقع الملموس ، اتصفت بعض حقب الفن أيضاً ببراءة رموزها ، ويبدو أن « الرمزية » قد نمت اليوم مع تزايد اهتمام العصر بالعقل ودوره في إدراك العالم . فقد كان القرن التاسع عشر أشد التصاقاً بالواقع ، وأكثر اعتداداً بالنقل الحرفي ، وكان ذلك بسبب التحويل الكبير على وجهة النظر العلمية ، وقدرتها على أن تعطينا صورة للعالم ، كان لا زال بالإمكان تبين معالمها . على أن القرن التاسع عشر ذاته لم يخل من فنانين رمزيين ، وربما كان أعظمهم المصور الفرنسي « أوديلون ريديون » الذي ولد عام ١٨٤٠ وتوفي عام ١٩١٦ . وقد كتب ريديون يقول « ما من أحد يستطيع أن ينكر على إضافي الإيهام بالحقيقة على أكثر ابتداعاتي الواقعية . وأصافى كلها تركز في أنفي وضعت منطق المرفى في خدمة اللامرفى » .

وقد كان وضع « المرفى في خدمة اللامرفى » الشغل الشاغل أيضاً لواحد من أهم مصوري القرن العشرين وهو الإيطالي « جورجيو دي كيريكو » الذي ولد في اليونان عام ١٨٨٨ وفقد أباه في سن مبكرة ، وأباً كانت مأساته الأسرية ، فقد

ظلت رؤيته متجهة نحو الماضي . ونجد في لوحاته بحثاً قلقاً عن أمن مفقود ، وكثيراً ما نلتقي فيها بأحاسيس شخصية لتهديدات عدوانية تكاد تغيب عن أنظارنا وإن كنا نلمس وجودها من خلال ظلها الملقي داخل المشهد المصور . ويكاد القلق الذي ينهش أعماق الفنان يتضرع بأن يبق كل شيء على ما هو عليه ، ولا يخطو ذلك الشخص العدواني إلى إطار الرؤية فيمتدّ تهديده ويقع المحظور . ولهذا اكتست لوحات « دى كيريكو » بسكونية تضطرم بقلق مضمر ، ويبب بنا أن نضرب معه بالأبجدى مكروه . وفي لوحات هذا الفنان أيضاً نجد سكون المشهد مغلقاً بضياء ساعة متأخرة من أصيل امتدت على الأرض ظلاله . ومع مقدم الليل الوشيك سيخطو الشبح الحقى خطواته ويضرب ضربته القاصمة ويضحى كل هذا المشهد السكونى ظلاً أسود .

وقد استخدم « دى كيريكو » الأشكال المعمارية في مدن قديمة خلت ميادينها وشوارعها أو كادت من البشر للإيجاء بقلق ممض وعزلة خانقة . أما تلك البواكى المتراصة في خط لا نهائى فتعود إلى ضياع . كما أن الساعات الحائطية التى نراها في لوحاته ترمز إلى الزمن القالت . ولعل « الزمن » هو الانشغال الأكبر إن لم يكن الأوحده لهذا الفنان المهير . ويمكننا أن نطلق على لوحاته جميعاً عنواناً واحداً هو « لقد فات الأوان » . وربما نكاد نسمع صوت الفنان يهمس من وراء بواكيه قائلاً « كيف مضى الوقت سريعاً . كيف مضت السنون وولت . ضاعت منى الأيام بسرعة . إن الليل لم يأت بعد ، لكن مجيئه أصبح وشيكاً » . وهو يريد أن يبب بنا قائلاً « ودعها ، ودع شبابك وسعادتك التى تضعك منك إلى الأبد » . أو ربما نسمعه يقول « تقف الأيام مثل صف من البواكى تحفى متباعدة . يبعث مرآها في النفس الشجن » . وغالباً ما نرى في الأغوار البعيدة قطاراً يمضى بصفيره ودخانته مبتعداً فيرمز إلى « الفراق » وهو ما نجد الفنان يطلقه ، عنواناً لوحدة من أهم

لوحاته . والشخص الذى نجده فى هذه اللوحة يقف فى الحلاء المحيط به قلقاً تائهاً .
دون أن يتبين لنفسه وجهة أو مقصداً . بل وحق المنظور كله يبعث فى الوجدان
إحساساً بالغربة .

أى انطباع تستقيه من لوحات « دى كيريكو » ؟ هل أنت مُسِرٌّ أم مُخْفِرٌ ،
هادئ البال أم تستبد بك الهواجس ، برئ أنت أم يقض الإحساس بالذنب
مضجعك ؟ هل لك من مخرج أو مفر ؟

هل توقظ تصاوير « دى كيريكو » بداخلك من قريب أو بعيد بعض ذكريات
خاصة ؟ ربما كان جديراً بالاعتبار إزاء هذه اللوحات أن نتبين كيف يمكن أن تتأثر
مشاعرنا بصور أشياء لم تتدخل حياتنا قط . هل استطاع المصور أن يصوغ تجربته
الخاصة على نحو يحاطب فى أعماقك تجربة خاصة بك ؟

لاشك أنك وأنت تقلب هذه الأسئلة ستجد نفسك تطرح مشكلة « الرمز »
فن خلال أشياء ملموسة خاصة أو عامة استطاع « دى كيريكو » أن يُثير فيك مسألة
« الزمن القالت » وما يعنيه ذلك بالنسبة لنا . إنه يصور « الأماكن » ولكن الدلالة
هى « الزمن » إن ما لا يمكن أن يرى يجب أن يعرض من خلال ما يمكن أن يرى .
وليس هذا بالأمر الهين . وهى إحدى المهام الشاقة التى آلى التصوير الحديث أن
يأخذها على عاتقه .

وتعتبر « الطفولة » بالنسبة للكثرة الغالبة من الجنس البشرى أيام سعادة
مباركة . على الأقل من خلال تأمل الماضى من موقع الحاضر . وكثيراً ما أنتلج
الكبار بأنهم لازالوا مثل الأطفال لم تفسدهم الحياة . ونرى « شاجال » يترجم هذه
الحقيقة فى أعماله ، فيبدو مفرط الحنين إلى طفولته التى أمضاها فى قريته ، وهو فى
هذا اللقاع يبدو مختلفاً عن « دى كيريكو » الذى يغمس استرجاعه للماضى فى قلق
مؤرق . ويحكى لنا « شاجال » فى لوحاته عن طفولته ببراعة الشاعر وصراحته ،

وينطلق « شاجال » على سجيته فيحكي في لوحاته - مثلاً فعل القصاص الدنماركي الكبير « هاتزكريستان أندرسين » - العديد من ذكريات طفولته الطليّة . يعيش الإنسان والحيوان في لوحات « شاجال » جنباً إلى جنب يجمعها عالم واحد ، وهو ليس عالماً مادياً فحسب ، بل هو عالم نفسى أيضاً ، وبينها اتصال يمكنها من التفاهم ، بحيث أن الثور قد يتذوق نكتة يلقيها قروى ، أليس الحيوان شخصاً ، وهناك ما هو حيوانى فينا نحن أيضاً ؟ ويكشف لنا « شاجال » أن الحيوان والبشر على قدم المساواة ، والبيوت يمكن أن تنقلب رأساً على عقب . قد يعتقد الكبار أنهم أدخلوا النظام على العالم ، ولكن الطفل والحيوان يعرفان حقيقة الوجود أفضل من الكبار ، كما يمكن أن نستمتع لدى « شاجال » أيضاً بالاستخدام الاعتبارى للألوان . إن الألوان مثل الأشكال تأتى معكوسة ، أى توضع حيث لا يجب بحسب المفاهيم العقلية أن توضع . ولكن عند « شاجال » ليس هو العقل ما يوجه الفنان ، إنها رؤياه الداخلية ، وذكريات طفولته القديمة . وعندما يصبح رأس الرجل باللون الأخضر ، فذلك لأن البقرة التى تشاركه اللوحة ترى رأسه على هذا اللون . وللمرّة عين إنسان ، على حين أن للإنسان عين ذئب . وليس ثمة ما يمنع إذن أن ترسم على شفى الحمل ابتسامة بريئة أو مكيرة . إننا هنا من جديد إزاء إشارات تومى إلى علاقات يغلّفها الغموض . أو بعبارة أخرى إننا إزاء رموز مفرقة فى الذاتية .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة « لبول كلى » (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، بعنوان « حول السمكة » رسمها عام ١٩٢٦ فقد تبلى لنا الرموز التى تحتويها مفرقة فى الذاتية أيضاً ، ولكن فلنحاول أن نفك طلاسمها ونقرأ مراميها . يعرض لنا الفنان فى لوحته عدداً من الأشياء تبدو مثل الأشياء الزهيدة التى يجمعها طفل يحشوها بحبيبه ، لكنها بالنسبة له هو ذات قيمة كبيرة . وقد كان « كلى » حقاً طفلاً كبيراً . ويبنى من

طفولته غير المتخل عنها فلسفة تربوية ثرية ، ورؤية للوجود من أجدر رؤى الفن الحديث استحقاقاً للاهتمام .

ولنبداً بالمسكة التى تتوسط اللوحة . وعلينا أن نذكر ونحن ننظر إليها أن « بول كلى » فى شبابه الباكر رحل إلى إيطاليا للدراسة ، وكان من أكثر ما علق بخياله فى هذه الرحلة متحف الأحياء المائية ب نابولى . ويدعونا « كلى » بمسكته أن نذكر أن الحياة الإنسانية ذاتها وفدت من البحر . وأنه ذات يوم موغل فى القدم كان عالماً بحراً محيطاً بنا . وأن الحياة على اليابسة إنما تبدأ بمسكة خرجت من الماء . وقد عنى « كلى » كثيراً فى لوحاته أن يصور لنا الأحاق البحرية بإضاءاتها الغامضة ، وقد وجد فى ذلك مجالاً مناسباً ليقدم رموزاً تومئ إلى عالم الفانتازيا الصامت ، الذى تتدفق فى العقل على الدوام أمواجه . ويمكننا أن نترك المتفرج بعد ذلك بحس بعينه فى الرموز التى تتضمنها لوحة « بول كلى » المذكورة ، ويفعل المثل بالنسبة للوحاته كلها . ويكفى أن نقول للمتفرج إن الفن الحديث يتضمن دعوة إلى المشاركة ، وذلك بأن يستخلص كل إزاء هذا النوع من اللوحات - وهى ليست بالقليلة - المعانى والانطباعات والأحاسيس التى تتفق مع مزاجه وذكرياته الخاصة عن العالم . ولا يمكن أن يحدث إجماع على معنى واحد لعمل من هذه الأعمال ، التى تظل حواراً مفتوحاً إلى أقصى حد بين المتفرج والفنان . وقد تمنى هذه اللوحات فى بعض الأحيان إلى سوء الفهم أو الانحراف عن دلالاتها الأصلية ، بل وإلى إعطائها من المعانى ما لم تدبر بخلد الفنان قط ، ولكن هذا داخل فى إطار اللعبة أيضاً ، ويقول أستاذنا صلاح طاهر ، وهو فنان عصرى بحق ، إنه يستمتع كثيراً بالاستماع إلى التفسيرات التى يلقى بها بعض النواقة من المتفرجين لبعض أعماله ، وقد يصل الأمر - على حد قوله - أن تكون هذه التفسيرات أكثر عمقاً مما عناه هو نفسه برموزه التشكيلية .

ومها أوغلت رموز الفنان في الذاتية وأغرقت في الغموض ، فإنها لا تنأى على تفسيرات المتفرج المدرب على عملية التدقيق ، ويقول « بول كلي » - في محاضراته المطبوعة عام ١٩٤٨ « عن الفن الحديث » - إن الفنان ، ربما كان عن غير عمد منه ، فيلسوفاً ، وإن لم يكن - مع المتفائلين - يعتبر هذا العالم أفضل العوالم التي يمكن أن توجد ، وإنه ليس من الرداءة حقى يكون غير صالح أن يتخذها الفنان أنموذجاً إلا أن الفنان يعتبر هذا العالم في شكله الحاضر ليس العالم الممكن الوحيد . ولهذا فهو يراجع بعين نفاذة الأشكال المكتملة التي تضعها الطبيعة أمامه . وكلما زادت نظره تعمقاً أمكنه أن يمد رؤيته من الحاضر إلى الماضي وإلى المستقبل ، وما يستحوذ على اهتمامه أكثر من أى شىء آخر هي عملية الخلق ذاتها ، أو بعبارة أخرى فإنه يتعلق لا بالصورة الطبيعية في حد ذاتها ، بل باعتبارها عملية تكوين أفضت إلى الشكل الموجود .

إنك يجب أن تسأل نفسك أمام لوحة من لوحات الفن الحديث بشجاعة - ولكن بحصافة أيضاً - هل أنت موافق على ما يقدمه لك الفنان ؟ يجب أن تتلى لنفسك بالإجابة ، ولا تخف من أن يسخف أحد برأيك ، فأعمال الفن الحديث تختلف عن الروائع الكلاسيكية . فإذا كانت هذه الأخيرة لا تحتمل الجدل الكثير ، فإن أعمال الفن الحديث إنما صيغت لتقبل الهجاء والمديح ، على قدم المساواة .

فلنقتحم عالماً خاصاً

في العشرين من أبريل من عام ١٩٧٨ بلغ للمصور الأسباني الكبير «جوان ميرو» الخامسة والثمانين من عمره واحتفلت الأوساط الفنية والأدبية في أسبانيا والعالم أجمع بهذه المناسبة .

ويُعدُّ عالم «جوان ميرو» التشكيلي من أكثر العوالم ذاتية واستغلاً على الفهم العادي . وإذا كنا قد دعونا المخرج في الفصل السابق إلى الوقوف أمام لوحات الفن الحديث والإدلاء برأيه فيها دون ما تكلف ، فإن لوحات «جوان ميرو» تدعونا باعتبارها نماذج من التصوير الحديث إلى ذلك . وستخذها فرصة كي نبين للقارئ كيف أمكننا أن نفهم بمعايير ذاتية نواحى الجمال والطرافة في عالم الفنان الحديث .

التحق «جوان ميرو» بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة في الرابعة عشر من

عمره . ثم ما لبث أن آثر أن يغرد بالعمل بعد أن حذق أساليب الصنعة ، وكان من حسن حظه أن تلقاه « دالمو » مدير واحد من أهم بيوت الفن في برشلونة ، ونظم أول معرض لأعماله عام ١٩١٨ . وقد تأثر « ميرو » في أول عهده « بفان جوخ » و«الوحشين » . وعلى أثر إقامة قصيرة بباريس عام ١٩١٩ حيث تعرف بمواطنه « بيكاسو » انتقلت إليه عدوى التكعيبية ، ولكنه اكتشف أنها لا تتفق مع عشقه للون وضجيره بالخطوط الصارمة وكرهيته للعقلانية وميله إلى الحدس . وقد اهتدى إلى حقيقة ما يريد أن يقوله بفنه من خلال ارتباطه بالشعراء الباحثين عن عالم أكثر طلاوة من الواقع . وفي عام ١٩٢٤ التقى بالشعراء الفرنسيين « بريتون » ، والوار ، و« راجون » وفي هذا العام وقّع أولى لوحاته الذاتية المتجردة عن محاكاة الحقيقة المرئية ، كما وقع إعلان السريالية الذي أصدره « أندريه بريتون » . وفي نوفمبر ١٩٢٥ اشترك « ميرو » في أول معرض للجماعة السريالية .

وقد تضمنت أعماله الباكورة في حجر الجماعة الوليدة كل مقومات التطور اللاحق لفنه الذي اشتهر به ، بأشكاله التقريرية ونقاط ألوانه الثقيلة وأرضياته المحتنى بها ، وأيضاً بشطحات خياله ، وحبه للدعاية ، ونضارة عواطفه ، وقربته الوثيقة بفن الغابة الأفريقي وهنود البراري الأمريكية ، ورموزه وإيماءاته التي راح يرسخها حتى بلغ بها قمة النضج . وفي عام ١٩٢٨ عرض لأول مرة في الولايات المتحدة ، وفي عام ١٩٣٢ صمم المشاهد والملابس لباليه « لعب الأطفال » الذي قدمته فرقة باليه « مونت كارلو » . وكان قد اشترك من قبل مع « ماكس ارنيست » في تصميم المناظر والملابس لباليه « روميو وجوليت » لحساب « ديا جيليف » مدير فرقة الباليه الروسي عام ١٩٢٥ . وفي عام ١٩٣٧ صمم لوحة ضخمة لمعرض باريس الدولي ، واضطر إلى مغادرة فرنسا عام ١٩٤٠ إزاء الزحف النازي إليها . وعاد إلى بلاده حيث انصرف إلى ممارسة التصوير والليوتجراف والخزف والخشب

الملون . وفي عام ١٩٤٧ سافر إلى الولايات المتحدة لأول مرة حيث نفذ كثيراً من الأعمال الفنية . وعندما عاد إلى أوروبا عام ١٩٤٨ وزع وقته بين باريس وبرشلونة ومضى صيته يذيع فدعى لتصوير لوحة حائطية لجامعة هارفارد عام ١٩٥٠ . وزين بالحزف حائطين بمبنى اليونسكو في باريس عام ١٩٥٧ ، وأقام له متحف الفن الحديث هناك معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٩٦٢ .

وليس في حياة « ميرو » ما هو ملفت للأنظار ، كما أنه لم يحاول أن يزين هذه الحياة بما يستهوى الجاهل من فضائح أو تصريحات مثيرة أو مغامرات صاخبة أو مواقف شاذة مثلاً فعل مواطنه ومعاصره « سالفاتور دالي » . إن « ميرو » رجل هادئ ، صموت يخلد إلى العزلة ، وعلى الرغم من أن محبي فنه يسلطون الأضواء على أعماله إلا أنه هو نفسه يلزم القل متروياً متحفظاً عزوفاً عن الظهور . وما من أحد كان أقل رغبة في الشهرة من « ميرو » ومع ذلك راحت شهرته تتزايد ، كيف يمكن أن نفسر ذلك ؟ يرجع الناقد « فرانك الجار » (في قاموس الفن الحديث الذي نقلنا عنه هذه المعلومات) الأمر إلى أن تصاوير « ميرو » جاءت لتسد ثغرة وتلبي بحاجة . لقد جاءت هذه التصاوير لتقدم شيئاً غير موجود عند غيره من مصوري القرن العشرين ، حتى أعلاهم مقاماً .

ولكن ما هذا الذي جاء به « ميرو » ولم يأت به غيره ؟ ما سر هذا السحر الذي يجذب إليها المشاهد ؟ أمي الأشكال ؟ ليس ثمة أشكال بمعنى الكلمة في أعماله ، بل هناك مجرد مقومات أشكال ، إرهاصات أشكال ، جزازات أشكال . إنها أشكال بدائية مثل تلك التي ينجشها الأطفال على الحوائط ، أمي الألوان ؟ فتلحظ كم هي محدودة ألوانه لكنه في الحق يستخدمها بحفاقة وأستاذية ، أمي التكوينات ؟ إنه يلقي بمخطوطه ويضع ألوانه على سطح اللوحة غير مكترث بإقامة أية علاقات بينها . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . إنه ابتداء عالم خاص بالفنان ،

« وهو عالم مباغت ، غريب ، غير متوقع ، وحشى ، طفولى ، بدائى ، جنونى ، فج » إنه فى الحقيقة حلم نُقِلَ إلينا بأصابع محنك ، ومن هنا يمكننا أن نفهم لماذا كتب « بريتون » عام ١٩٢٨ يقول ربما كان « ميرو » أكثرنا سريالية ، إنه سريالى حقاً ، بطبعه ، بلا افتعال ، بل بإخلاص وتواضع . وعلى الرغم من أنه لا يوجد فى أعماله موضوع أو تكوين منطقي إلا أنها أعمال تشكيلية بلا منازع ، ومن أجل هذا فقد عاشت رغم انهيار السريالية واندثارها كحركة فنية ، ولكن هذا لا يكتفى لتفسير سر الإعجاب بأعمال « ميرو » . إنه فى الحقيقة فنان يفك عنا إسار التجارب الرسمية والنظريات الجمالية وأساليب البلاغة التشكيلية ، ليقودنا إلى نبع منعش نروى منه عطشنا ونهذى من جيشان عقولنا ، إننا إزاء فنان لا يسعى لحل مشاكل لأنه ليس متنبه إلى وجود أى مشكلة . إنه لا يتحدث أى لغة من لغات عصرنا ، ومع ذلك فإن عصرنا يدين له بالجميل ، لأنه يتحدث لغة نساها وإن كان لا زال يتوق إليها . إنه يشدو بقصائد بدايات الخليفة . وهذا سر قوته . لن يكون « جوان ميرو » على رأس مدرسة ، أو داعية إلى مذهب جديد . لكنه ببساطته المتناهية ، وبراءته المفرطة يستعصى على التقليد ويتأني على التصنيف ، إنه يحفل فى تاريخ الفن الحديث مكانة متفردة . قد لا تكون أعلى مكانة لكنها مكانة لا ينازع فى استحقاقها أحد .

هذا الذى تقدم هو ما نقوله كتب الفن عن « جوان ميرو » وأعماله ، ولنز الآن مدخلنا الخاص إلى فهم وتذوق هذه الأعمال .

« جوان ميرو » ، هل يلعب ؟ وما هى لعبته ؟ ابنتى الصغيرة « مى » - أربع سنوات عمرها - أشد منى التفاتاً إلى لوحاته . هل تعرفون لماذا ؟ سأقول لكم . لكن قبل ذلك ، أتم لا تعرفون « مى » ، فلأحدثكم عنها قليلاً . اسمعوا . أياها الصباح . كنا وقت الغروب ، والشمس كست أطراف السحب ببودرة رقيقة من

الألوان الحمراء والقرمزية تشويها بنفسجية داقة . نذت من آهة إعجاب ، فلم أكن أتوقع أن أرى هذا المنظر من وراء العمارات العالية . لم أمالك نفس ، ورغبت أن أشرك منى في السعادة صغيرتي « منى » التي كانت تسير بجانبى ، قلت لها :

- انظري إلى السحب ، يا حبيبتي ، كم هي جميلة .

رفعت « منى » عينها الواسعتين وقالت بعد هنيهة .

- نفس أتشعل في المادى ، يا بابا .

- تشعلنى ؟

نظرت إلى السماء ، بدت السحابة مثل حبل يصل عمارتين متقابلتين .

- أيوه ، ولما أقع تبقى تمسكنى .

واستمعوا ، أيها الصحاب إلى هذه . كنت أسير في الطريق مع ابنتي الصغيرة

« منى » أو « ميمو » كما أدلعلها ، استمتع بالمشى مع هذه العفريتة ، الفيلسوفة

الصغيرة . رأينا سيدة ترتدى فستاناً - « منى » لديها حس نسائي مبكر - قالت لى :

- اشترى لى فستاناً مثل هذا .

قلت لها :

- هذا فستان للكبار ، يا حبيبتي .

قالت لى :

- حسناً ، عندما أكبر اشترى لى فستاناً كهذا .

قلت لها مبتسماً :

- حاضر .

بعد قليل مررنا بأمر تدفع في عربة طفلها الرضيع ، وقد وضع في فمه بزازة ، أو

تيتينة كما تسميها « منى » . قالت لى :

- بابا ، اشتر لي تبتينة مثل هذه .

قلت لها :

- إنها للصغار فحسب ، وأنت تجاوزت هذا السن ، يا حبيبي .

فقالت لي :

- طيب ، عندما أصغر ، يا بابا ، اشتر لي تبتينة .

هل كنت أستطيع ، يا صديق القارئ ، أن أقول لها :

- حاضر؟ !

والآن استمعوا إلى هذه أيضاً .. قالت لي « مي » :

- بابا ، موش حانروح لمحبيب ماما من المحطة ؟

قلت لها :

- لا ، يا حبيبي ، موش النهاردة . ماما حاتيجي بعد بكرة .

صمتت قليلا ثم قالت :

- بابا ، ما هو النهاردة بعد بكرة .

النهاردة بعد بكرة .. نفس انشعلق في السما .. لما أصفر هات لي بزازة .

عندما نظرت إلى لوحات « ميرو » تذكرت كلام صغيفتي ، فبدت كلماتها ،

مغموسة في ألوانه ؟ يقولون في لغتنا الحكيمة « رزق المبل على المجانين » ويقولون

أيضاً « طوى لأصفياء القلوب ، فم يرون ملكوت السموات » . أنعرفون لماذا

هي - « مي » أقصد - أشد اتصالا منا بأعمال « ميرو » ؟ لأنها لم تضد بعد . لم

تفقد براءتها . وددت أن أرفع عن كاهل كل هذا الأسمت المسلح والأسفلت

والعائز التي تخمرتنا وتخميننا وتحجب عن أنظارنا خط الأقر . وددت أن أستغنى عن

المدينة وموائدها الحافلة بالقواكه القولاذية ، وأن أكنى بكسرة من الخبز الملون .

قد يبدو كلامي هذا ثرثرة فارغة . قد يبدو مثل « نباح الكلب في وجه القمر » ،

ولكن بفضل كلمات « مى » عرفت كم هى صديقة وطلبة تجربة هذا الطفل العجوز « جوان ميرو » . وأتمنى أيها القارئ أن تشترك جميعا فى تفهم عوالم الفن الحديث ، ولتفتح - بحساسة وتواضع - أسوارها مهما بدت أول الأمر ذاتية ومستغلقة ، فإن الفن الحديث فى كثير من الأحيان لعبة تدعونى وتدعوك إلى المشاركة فيها ، والاستمتاع بنفس ألقاها .

الفن في عالم متغير

إن التابع السريع لاكتشافات العوالم الفيزيائية والسيكلوجية في العصر الحديث خلق بيئات جديدة ، وليس ذلك بالنسبة للعلماء والفلاسفة فحسب ، بل بالنسبة للفنان أيضًا . ويعنينا هنا أن نبين تأثير الفنان بالمظاهر المختلفة للقوى البيئية الجديدة . وأن نستجلى أيضًا تأثير الفنان على عصره وعالمه المتغير .

ويذهب البعض إلى أن طرح المشكلة على هذا النحو لا يفيد شيئًا ، لأن الفن بالنسبة لهم شيء مستقل عن الزمان والمكان . والأوضاع المحيطة به . ومن أصحاب هذا الرأي الناقد الإنجليزي « كلايف بيل » الذي يقول : « إننا كي نتذوق عملا من أعمال الفن لسنا بحاجة إلا أن يكون لدينا حس بالشكل واللون ومعرفة بالأبعاد الثلاثة للمكان . وإن أولئك الذين يفهمون الفن حقًا إنما يُشَقَّلُونَ فحسب بالخطوط والألوان وعلاقتها الكمية والكيفية . ومن ذلك يظفرون باستمتاع أكثر

عمقاً من أى استمتاع قد يبلغونه من شرح أفكار وحقائق تاريخية أو مضمونية . وقد كان لهذا الرأى نفوذ فى العصر الحديث . وشجع على « انقسام العمل الفنى » عن كل ما عداه . فرأينا بعض المتاحف تعرض الأعمال الفنية مستقلة عن أوضاعها البيئية وعلاقاتها التاريخية والاجتماعية ، بل عن الظروف الشخصية للفنان الذى أنتجها . وعندما تُنشر مستنسخات هذه الأعمال يتعدى شرح العوامل المختلفة التى ولدت العمل ولحاطت به .

على أن ثمة رأياً يخالف ذلك ، ويعبر عنه « أندريه مالرو » فى مقال له بعنوان « سيكولوجية الخلق » نشر فى أبريل عام ١٩٤٢ فيقول : « إذا كانت إبداعات الفنان معاصرة بزمانها فذلك بالمقام الأول لأن الفنان إنما يخضع لبعض القيم الأصولية فى زمانه . وحتى ثورة « فان جوخ » الإنسانية تنسب إلى القرن التاسع عشر وما كان بالإمكان أن تنسب إلى القرن السابع عشر مثلاً . وإذا كان « النجر » قد قال ذات يوم غاضباً إن قاطرات السكك الحديدية لا شأن لها بالفن ، فإن الأمر المؤكد أنه كان لهذه القاطرات شأن كبير بالنسبة للفنان الحديث الذى وجد نفسه بعد ما لا يزيد على مائة عام إزاء حضارة هددت تلك التى عاشها « النجر » . إن هناك سبباً حاسماً يربط الفنان بعصره وذلك لأنه لا يمكن أن يتسنى للفنان إلى عصر يختاره هو ، ولا إلى أى عصر غير عصره هو .

ويمكننا أن نجد أدلة على صحة هذا الرأى فى تغير الموضوعات التى عالجهما الفنانون تبعاً لتغير العصور . وقد كان رسم المناظر الطبيعية من الاهتمامات المستمرة والمتكررة لدى الفنانين على مر العصور وكان ذلك من قبيل استكشاف العالم المحيط بالفنان ومحاولة للتحاور معه . وقد عنى فنانون القرن التاسع عشر بالمناظر الخارجية ، أما مع مقدم القرن العشرين فقد انعكس الفنان داخل مرسمه من أجل مزيد من التقصى المركز والتأمل الذاتى . وقد اتخذ هذا الانسحاب والتخلى عن ملاحظة

الطبيعة الخارجية وانحصار الفنان داخل جدران الرسم في بعض الأحيان شكل محاولة التعبير لـ «الواقع» بل عن «المطلق» كما عند كاندنيسكي ، وموندرين ، وجابو . كما اتخذ ذلك في بعض الأحيان أخرى شكل التغفل في أعماق العالم الداخلى للفنان ، والبلوغ في بعض الأحيان إلى استكشاف محتويات العقل الباطن كما حدث بالنسبة للسريالية .

ولكن في كثير من الحالات أيضًا وجد الفنانون إلهامات جديدة في « العلم » و « التكنولوجيا » ، وقد قال « بول كلى » في محاضراته « عن الفن الحديث » عام ١٩٤٨ « إن نظرة من خلال ميكروسكوب تكشف لنا صوراً قد نحكم عليها بأنها خيالية وخرافية لو أننا رأيناها في مكان ما عرضاً » . كما يقول « بول كلى » : « إن خيال الإنسان قد أثر باكتشافات خلاقة حققتها أجهزة وأدوات جديدة . وثمة عديد من المشاهد الجديدة تفتحت اليوم أمام عيني المصور . فقد حدث تحول جذري من الفيزيائي إلى السيكو - فيزيائي ومن الطبيعي إلى ما هو من صنع الإنسان » .

وقد أوجد عالمنا الحديث الذى من صنع الإنسان بيئة جديدة تمامًا تحيط بالفنان ، فهناك على سبيل المثال المدينة بماراتها الشاهقة ، وأحيائها الآهلة بالسكان ، وشوارعها الصاخبة المزدهمة ، وشبكات المواصلات ومحطات توليد الطاقة ، والورش والمصانع والمطاحن ومعامل التكرير . وقد كان المصورون من أوائل من تبينوا معالم الميكنة ومشاهد النظام الجديد للمجتمع العلمى والصناعى . وقد استخلص الفنان من ذلك أنماطاً لعلاقات مرئية اتصفت بالثورية التى دخلت ظروف الحياة ذاتها .

وقد كتب لويس مامفورد في كتابه « التكنولوجيا والحضارة » عام ١٩٣٤ يقول : إن السأت الجديدة تكاد تغلب اليوم على كل مناحى التجربة الإنسانية .

ولنلاحظ الآلات الرافعة ، والجبال ، والأعمدة ، والسلام ، في باخرة حديثة ،
ترسو في ميناء في أثناء الليل . سترى الظلال تختلط في حدة بالأشكال البيضاء
وسنجد هنا تأكيداً لتجربة جمالية جديدة ، ولا بد أن يقلبها الفنان على لوحه بذات
الطريقة الحادة . أما إذا بحث الفنان هنا عن التدرج اللوني فإنه سيفقد عمله
خصيصته طلية انبثقت من تواجد الأشكال الآلية واستخدام الأساليب الحديثة في
الإضاءة . أو ظنقف على سطح فق مهجور ، وتأمل الفجرة الخضبة التي تضحى
اسطوانة سوداء يدخل إليها القطار في طريقه إلى المحطة ، وسنجد دائرتين خضراوين
مثل رأسى دبوسين لا يلبثان أن يتسعا على هيئة طبقين لامعين . أو فلتابع الروافع
الضخمة وهي تقوم بعمليات الشحن والتفريغ . ولتأمل لعبة الحركة في هذا النظام
الآلى الكفء ، ونلمس المتعة الخاصة التي نستقيها من مشاهدة الحفة البادية على
الحركة مرتبطة بالقوة في الأداء . ولا ننسى أن نقارن بين آلات الرفع هذه في
حيويتها وحركتها وبين الأهرامات الفرعونية القديمة في سكوتها . أو فلتضع عينينا
على مجهر ونركز العدسات على شجرة أو ورقة شجر أو نقطة دم وسنرى عالمًا زاخرًا
بأشكال وألوان تشبه في تنوعها وغموضها العوالم التي يلتقي بها الغواص في أعماق
البحر . أو فلتقف في عيون من المخازن الحديثة ونلاحظ صفوف المواسير والزجاجات
كلها من ذات الحجم وذات الشكل واللون ، مرصوفة ممتدة أمام ناظرينا مثل
صفوف جيش لجب محكم التنظيم . إن التأثير البصرى الخاص المتولد عن نمط
متكرر أصبح منظرًا مألوفًا في البيئة الآلية . وفي مواجهة هذه الآلات والمعد
الجديدة . بسطوحها الخشنة وكتلها الجامدة ، وأشكالها القوية تبتثق في النفس متعة
طلية برؤية غير مسبوقة . وقد أصبح التعبير عن هذا وترجمته إلى لغة تشكيلية من
المهام الكبرى للفن الحديث .

وقد لمجح « فرنان ليجه » في لوحته « الاضطار » (١٩٢١) في إعطائنا رؤية

كلية لهذا العالم الآلى والتكنولوجى الذى هو من صنع الإنسان . ولوحته المذكورة تصور مشهداً جد مألوف وهو مجموعة من النساء جلسن حول مائدة الإفطار ، ولكن « فيرنان ليجيه » ، من خلال فهمه لانطباع الحضارة الآلية على محبلة الإنسان ، صور هذه النساء فى أشكال هندسية وكانت رؤية هذا الفنان على الدوام ميكانيكية وبنائية ، مستخدماً الأطر المعدنية الحادة الصلبة ، لإضفاء حس بالضخامة للمعارية . وقد وجد « ليجيه » أن الجمال لم يكن متعارضاً مع مظاهر العالم العصرى المبني على التكنولوجيا الحديثة . وقد أدرك فى قه بوضوح شديد بعضاً من الحقائق الأساسية لعصر أصبحت بيته بيئة آية . وقد جلب إلى لوحاته الثراء والحياة الموجودتين فى الثورة التكنولوجية الحديثة .

وعلى خلاف فنانى ونقاد القرن التاسع عشر - من أمثال « راسكين ، وموريس ، وتولستوى » الذين أرادوا أن يتحرروا من إملاءات الآلة ، وينسحبوا من عالم تحكمه الصناعة ، أحس « ليجيه » وغيره من الرواد المعاصرين ، مثل : « فرانك لويد رايت ، وليكور بوزيه » ، أن الميكنة واحدة من أكثر حقائق الحياة العصرية إثارة للاهتمام . بل إن ليكور بوزيه المعارى الكبير تصور البيت « كآلة تخصص للحياة فيها » وقد كان « ليجيه » فى طليعة من استطاعوا أن يعطوا أشكالاً وانماهاات جديدة تؤكد ما قاله رايت مبكراً عام ١٩٣١ فى كتابه « المعارة الحديثة » من أن محاولة الاستحواذ على القوة الآلية العلمية واستخدامها فى هذا المعنى الخلاق ، ليس فيه أى تعارض مع أى خصلة فردية جميلة من خصال الإنسان . إن الفنان سيجد أن القوى الميكانيكية قادرة على أن تجلب إلى الفرد حياة أكثر ملاءمة . وسوف يكون التعبير الخارجى لما بداخل الإنسان كشفاً أصيلاً لحياته الداخلية وأغراضه الأسى .

وإذا انتقلنا من نساء « ليجيه » إلى لوحة « المشهد الكلاسيكى » عام ١٩٣١

للمصور « شارلس شيلير » سجد تجاوبًا مع البيئة المحيطة التي لم تكن تعتبر من قبل موضوعًا جميلًا بالنسبة للفنان . ومع ذلك فإن الجمالية التي اكتشفها « شيلير » يتم عنها عنوان اللوحة ذاته ، فقد وجد خصيصه كلاسيكية في أشكال المنشآت الصناعية بالمشروعات الضخمة . ورأى في الابتكارات الهندسية الصرح الجديد للعالم الحديث . وعلى الرغم من أن فن « شيلير » أقل تجريدية ورمزية من فن « ليجيه » فإنه بذل عناية كبيرة في الانتقاء والتنظيم والتبسيط كي يصل إلى الجوهر ذي الدلالة .

وتعتبر واحدة من أهم حقائق الوجود المصري التكدس السريع للسكان في المدن الكبيرة . وقد أضفى المشهد الحضري ذا أهمية خاصة عند المصور الحديث . وفي لوحة « نيويورك بالليل » استطاع « جون مارن » أن يعبر عن السرعة والضجة ، والرجفة التي تثيرها مدينة كبيرة مثل نيويورك في أهلها . ويقول الناقد « الفريد بار » إن « جون مارن » عبر لا عن المشهد في ذاته ، بل عن انفعاله به مستخدمًا ضربات الفرشاة برحابة وبطريقة حلزونية في الأبنية أو في السماء التي تلو هامات ناطحات السحاب .

إن ثمة قوى ضخمة تتفاعل ، والحركة تتعاظم ، والأبنية الواطئة تسحق لتفسح المجال لناطحات السحب في كل العواصم الكبيرة . فالانجاء إلى العائر الشائعة التي تذكرنا « ببرج بابل » وطموحات بناته في العهد القديم أن يصلوا به إلى السماء . الكبارى العلوية تشيد لتحقيق سيولة المرور ، وتيسر من الاندفاع والسرعة . لا شيء يقف في وجه خدمات الصناعة والتكنولوجيا . الحضارة الآلية تخطو بخطوات واثقة ولا راد لها ، وهي قد تسحق ما قد يعترض طريقها . ولكن يجب أن نضع في الاعتبار أيضًا أنه لا موجب للخوف منها لو طوَّعت ، وأُحسِنَ الإمساك بزمامها . والعواطف بدورها مثارة مستغزة مصعَّدة . فنستمع إلى الموسيقى الحديثة .

إنها مثمة على الدوام ، وقد انتهى عصر الموسيقى الحلة . ولز أفلام السينما والتلفزيون . إنها دعوة إلى العنف والنضالية . ولا شك أن هذه البيئة التكنولوجية الحديثة المحيطة بالفنان التشكيلي كانت ذات انعكاس عميق الغور على أعماله . حتى أولئك الذين يتمسكون بالسكونية في أعمالهم راحوا يتمسكون بها كدعوة ضد الإكساحية المسيطرة . وإذا كان الصراع على الدوام هو ما يكسب العمل الفني دراميته . فقد أصبح هذا الصراع اليوم سافراً في عصر القوة . ولهذا تحولت الدرامية إلى ما يمكن أن نسميه « توتراً » ، ومن ثم جاء الكثير من لوحات المناظر المصورة في المدن قاترة بالألوان والخطوط تعبيراً عن جيشان العواطف والأفكار في تلك المدن . كانت عربات الإسعاف قديماً تقوم بعملها كاستثناء أما الآن فحربات الإسعاف والحريق والإفقاد أصل غالب ، وأجراسها تجلجل في شوارع المدن بلا انقطاع . وقد ازدادت بعض لوحات المدن وضاعة ، وذلك ربما بفضل تأثير النيون على عملية الفنان ، ولكن الغالب على ألوان الفن المعاصر الألوان الزاخرة ، مثل : الأحمر ، والأصفر ، والأزرق . وجنباً إلى جنب بلا تدرج الأبيض والأسود . وكثيراً ما يدرج مصورو المدن الكلمات في مناظرهم ، وربما كان ذلك بتأثير الإعلانات الضخمة التي تصدم العين أينما جالت في أرجاء الميادين والشوارع . ويقول المصور الأمريكي « ستوارت دافيز » في هذا المقام إنه استمتع إلى أقصى حد بالبيئة الأمريكية الديناميكية التي عاش فيها وأن كل لوحاته إنما تومئ إلى تلك البيئة ، بل هي من نتائجها . والواقع ، إن الفنان المعاصر وهو يجيا في المدن يتأثر بالوسط الذي تخلفه تلك المدن ، بالعائز الشاهقة التي تحاصر وتختق وترزق . ثم يضبط الفنان خياله على إيقاع هذه المدن ، ويضع صلاحياته التشكيلية في خدمة مهندسى العارة الذين يشكلون واقع الحياة الجديدة ، والذين يقع على عاتقهم مسئولية ما سيكون عليه المستقبل الإنساني لا من حيث الأبنية فحسب ، بل من

حيث الاحتياجات النفسية أيضًا . وللاحظ جيدًا أن عبارة بلا تشكيل ليست مخلوقًا مشوهًا فحسب ، بل هي أيضًا غول شديد الخطر على أمن الإنسان النفسى والاجتماعى والمخلوق . ولهذا وجب أن توضع القيم الجمالية المطورة موضع الاعتبار عند السعى لتحقيق « السكينة الاجتماعية » .

على أنه بالنسبة للفنانين المجيدين الذين عكسوا في لوحاتهم ملامح البيئة المعاصرة نجد أن جهدهم لم يقتصر على ذلك ، بل إنهم أضافوا أيضًا من عندهم ، وكان دورهم في ممارسة فنهم على هذا النحو دورًا خلاقًا أيضًا . إن كلا من هؤلاء الفنانين عند ممارسة فنه لا يسجل فحسب وإنما يتق ويصمم أيضًا . ولئن كان الفنان الإنجليزي « ويسلر » في أحاديثه في أخريات القرن التاسع عشر لم يكن يشير إلى البيئة الصناعية الحديثة إلا أن أقواله تنطوى على قدر من التوضيح غير المقصود للعلاقة التبادلية بين الفنان المعاصر وبيئته اللاتبيعية أى التى هى من صنع التكنولوجيا الإنسانية . يقول الفنان « ويسلر » : « إن الطبيعة تحتوى على عناصر التصاوير كلها ، سواء من حيث اللون أو من حيث الشكل ، ولكن على الفنان أن يلتقط ويتق ، ويجمع هذه العناصر عن علم ، مثل الموسيقى الذى يجمع نغماته ويرتب إيقاعاته إلى أن يستخلص من فوضى الضجيج اتساقًا نغميًا رائعًا . وعندما نقول للمصور إن الطبيعة يجب أن تؤخذ على ما هى عليه ، فذلك كما نقول للمعازف أن يجلس إلى « بيانو » فحسب . وأن القول بأن الطبيعة على حق دائمًا مقولة خاطئة فنيًا . بل الحق ، إن الطبيعة نادرًا ما تكون على حق ، وذلك إلى الحد الأجدر إزاءه أن نقول بأن الطبيعة ليست على حق غالبًا » .

وبعبارة أخرى فإن الفنان لا يقتصر على أن ينقل البيئة المحيطة به إلى لوحته ، بل إنه يجرى عليها تحويرات ، أى إنه يطورها ، حتى أنها لتضيف الكثير إلى تلك البيئة أيضًا .

ولنأخذ ، على سبيل المثال ، تأثير « موندريان » ، وقد كان تأثيراً ثورياً وغير متوقع على الإطلاق . ونجدنا هنا إزاء فنان استوعب البيئة المباشرة من حوله ، وتعدي متغيراتها الاجتماعية . ومع ذلك فقد كان لفنه تأثير ضخم على شكل عالم القرن العشرين كله . وقد كان أول من تأثروا بفكره والنموذج الذى اختطه لحياته رفاهه فى هولنده . وفى لندن تكونت عام ١٩١٧ جماعة من المصورين والمثاليين والمعماريين والشعراء أسماوا حركتهم « الأسلوب » وأصدروا مجلة حملت ذات الاسم ظلت تصدر حتى عام ١٩٣٢ . وقد كان « موندريان » وزميله « فان دوزبرج » أكثر أعضاء الجماعة ابتكارية ، ونما الأسلوب التجريدى الذى ارتبط باسم « موندريان » . وحاولوا الربط بين العمارة والفنون المرئية .

وقد كان « ثيوفان دوزبرج » أكثر أعضاء الجماعة حماسة وحقق اللقاء بين آراء الجماعة ومدرسة الباهواوس للعمارة والتصميم فى ألمانيا . وأدخل مفاهيم الجماعة إلى تيار العمارة الحديثة . وقد كان لآراء جماعة « الأسلوب » تأثيرها الضخم على مستويات الفن المعاصر كله ، وبالمثل ، فإن الأعمال التكعيبية لبرك ، وبيكاسو ، وفيتنجر يمكن اعتبارها كذلك . وقد استطاع هؤلاء الفنانون بعد أن أوضحوا مكتشفاتهم أن يساعدوا المعماريين والمصممين الصناعيين على حل مشاكلهم . وإن دراسة أهم التصاوير والمثاليات التجريدية تبين الطريق الذى سلكته العمارة الحديثة حتى تضحى شيئاً ملموساً .

وهذا التبادل الثمر بين التصوير والعمارة يبدو جلياً فى عمارة « ليكوروبزيه » . وفى كتاباته النظرية راح « ليكوروبزيه » يلفت الانتباه إلى أوجه الشبه بين العمارة الحديثة ومتجات الآلة .

. وإذا انتقلنا إلى فنان آخر تقبل مؤثرات البيئة العصرية المحيطة به ، فإننا نجد المصور الأمريكى المولد « ليونيل فيتنجر » يتأثر فى لوحاته بحبين ، الحب الأول :

هو الموسيقى ، والثاني : هو النشاط الصناعي والهندسى الذى عاينه فى نيويورك فى صباه . وقد عبر عن ذلك فى خطوطه وسطوحه المتكسرة فى إطار ممارسته الخاصة للتكعيية وقد كان من أوائل من ضمنهم مدرسة « الباوهاوس » إلى هيئة تدريسيها ، فقد تبين أن المزج بين المقومات الشاعرية والمقومات المعمارية فى لوحاته يمكن أن يفيد كثيراً فى تطعيم العمارة الحديثة بمفاهيم جمالية مثمرة .

ولعل من أهم ما أتى به العصر الحاضر إلى مجال التشكيل هو تجديد العلاقة بين الفنون النغمية وغير النغمية . فإن الفن التشكيلي يمكن أن يفيد كثيراً من المنجزات فى مجالات أخرى مثل العمارة أو التصميم الصناعى .

ويجب أن نضع فى الاعتبار تلك القدرة التكنولوجية المتزايدة التى تسمح بالاستجابة رويداً رويداً إلى احتياجات الجماهير وإشباعها . وقد أصبح من واجب الفنان الحديث أن يضى على تلك التكنولوجية الصماء الطابع الإنسانى بهدف تجميل الحياة اليومية للبشر ، فإن « التشكيل » لازم للإنسان لكن ذوقه اليوم عرضة للإفساد دائماً .

كيف يمكن أن يتأتى للفنان أن يحقق ذلك ؟ يجب العمل على إقامة تنظيم مناسب للمجتمع يتصور العمارة والصناعة خدمة لا تجارة ، ويعلى رفاهية المجموع على الاستغلال ، وذلك لتحسين أحوال القطاعات الجماهيرية المريضة . ويجب أن يمتد الفن إلى « تخطيط المدينة » بأسرها ، فتصبح « الوحدة البنائية » هى « الوحدة الجمالية » الداخلة فى مخطط تشكيل عام . إن التفكير الفنى يجب أن يمتد إلى أعلى مستوى « اللوحة » بل على مستوى « المدينة » : الميدان ، الشارع ، العائز ، المصانع ، محطات المواصلات ، وغيرها .

ومن هنا يبين السبيل الذى على الفنان الحديث أن يسلكه ، وهو سبيل لا يتأتى له أن يعضى فيه بمفرده . إن الفنان التشكيلي يعمل مع فريق ، ثم يتلاقى الفريق

بساتر الفرق العاملة في الفروع الأخرى ، ثم أخيراً يلقى العمل الجماعي اعتماد الدولة وتصدقها .

ويقتضى ذلك التخلّ نسبياً عن « لوحة الحامل » التي هي قائمة على فكرة الاقتناء المتصفة بالأنانية . يجب تكريس انشغالات التصوير الجديد للشوارع والميادين والمعالم حتى تتحول المدينة ذاتها إلى لوحة رحيّة جميلة ، إلى كثر فني يفخر به الجميع . إننا يجب أن نؤمن « باللوحة في الحياة » أكثر من إيماننا « باللوحة في إطار » ، أننا بحاجة شديدة إلى هذا الإيمان الجديد . ويعتبر التطور من « لوحة الحامل » إلى « لوحة الحياة » مواكبة للمضي من « الفردية » إلى « الاجتماعية » ، وهو ذلك المعنى الذي يميز العصر الذي نعيش فيه .

وقد عرض الدكتور محمد طه حسين بمعهد جوته بالقاهرة في ديسمبر ١٩٧٤ أعمالاً تثير أفكاراً هامة عن دور الفن في حياة الإنسان والمجتمع . وكان الهدف من محاضرات محمد طه حسين هو الدعوة إلى دخول الفكرة التشكيلية إلى الحياة اليومية . فإذا كان بالإمكان إنتاج مواد مثل : البلاط ، والسيراميك ، وقوالب الطوب والحجر والأسمنت ، والمنتجات المخلّطة ، فلماذا لا نصنعها جميلة ؟ وأن نضفي عليها مسحة من الجمال المعصري ؟ إن مواد البناء ، وأدوات الاستعمال اليومي ، وغيرها أمثلة على ما نحتاج إليه الأشياء المصنوعة واليومية من لمسات الفنان .

إن محمد طه حسين من فنانينا الذين يؤمنون « باللوحة في الحياة » أكثر مما يؤمن « باللوحة في إطار » ولهذا قامت فلسفته التشكيلية على الانطلاق إلى المساحات الكبيرة وإلى الكم الكبير - تجاوز النسخة الوحيدة ، ابتداء أنماط أو وحدات قابلة للتكرار إلى أقصى حد والدفع بها للاستعمالات اليومية . عدم التواكل على الحواس والم عاطفة ، بل على العقل والقدرة على القراءة الصحيحة عن طريق الأبداعية .

وإذا كان لكل وجود أبجدية مثل : الذرات بالنسبة للطبيعة ، والنغم بالنسبة للموسيقى ، والحروف بالنسبة للكتابة ، فلماذا لا يكون للتشكيل أبجديته ؟ هذا ما تقوله معروضات محمد طه حسين ، بل وتؤمى إلى مخرج للفنان الذى يكاد يحتق فى عزلة مرصمه .

وقد أعطى هذا الموقف الحديث المصور القوة على أن يؤثر على أشكال ومقاييس وألوان المدينة التى نحيا ونعمل فى حجرها . وقد كان المصور أول من نبه إلى ما يستطيع اللون أن يؤديه فى خدمة حياة الإنسان اليومية والتعبير عن حاجاته النفسية والوجدانية . وقد كان « فان جوخ » ، وجوجان ، والوحشيون ، وأعضاء « جماعة الجسر » فعالين فى حمل الإنسان على إدراك الوسط المحيط به بيقظة وحيوية . وكما قال الفيلسوف « هوبتيد » فى كتابه « العلم والعالم الحديث » إن التعود على الفنون هو التعود على الاستمتاع بالقسم النابضة بالحياة . وقد أبان « مائيس » ، و « كاندينسكى » ، وآخرون إلى أى حد يمكن أن يكون اللون أداة للتعبير عن العواطف . ونعرف اليوم جيئاً أن طلاء الحوائط والأبنية فى المصانع والمكاتب والمستشفيات والمدارس يؤثر كثيراً على القدرة على الإنتاج والإقبال على التحصيل وأيضاً على راحة المريض واستعداده للشفاء .

ومن ثم كان من القيم العلمية الثابتة أن الاهتمام بانتقاء اللون ، والإيحاء باللمس ، وأيضاً تحديد الحجم المناسبة للأشياء والأماكن - كل ذلك قادر على تغيير حياتنا ، والتأثير فىنا ، وقد أجريت العديد من التجارب النفسية والتربوية على مدى الفعالية التى للون وللنغم على طاقات الإنسان واستعداداته لتقبل الألم ، أو الخروج من حالات الاكتئاب والتعاسة ، أو حتى اتخاذ مواقف جديدة من الحياة ذاتها . وهذا ما جعل الفن التشكيلى اليوم لا يقتصر على أن يكون محدوداً باللوحة التقليدية ، بل أصبح الفن مندمجاً فى الحياة اليومية ذاتها ، وبذلك

افتتحت أيضًا أمام الفنان آفاق جديدة ورحبية ليمارس فنه ، وانكسر الحاجز الذى كان بالإمكان أن ينتهى إلى خنق الفن بحصره خطأ فى حدود يمكن أن تزداد ضيقًا وإجذابًا . ولهذا كان فضل مدرسة مثل « البوهاوس » فى دفع الفن إلى الأمام فضلا كبيرا وجديرا بكل احترام واحتذاء . فقد سعت إلى تنمية الروابط بين الفنون الجمالية والفنون التقنية ، وقضت على الفكرة القديمة البائدة بأن هم الفنان الأول هو الجمال لذاته ، وجعلت سعى الفنان الأول هو أن يزود الحياة اليومية بالأشياء الجميلة ، فالكرسى الذى تُراعى فى تصميمه القيم الجمالية هو عمل فى لا يقل أهمية عن اللوحة . وكانت الخطوة التالية بطبيعة الحال ، تطويع القيم الجمالية للإنتاج اليومى الضخم ، فبدت أهمية تجارب مثل تجارب « موندريان » ، و « فان دوزبرج » فى تبسيط الأشكال والألوان وتخليصها من كل ما ليس أساسيا ، حتى يستطيع الفن أن يلعب دوره فى الممارسات التقنية للحياة كالعماره والتصميم الصناعى والطباعة والإعلان التجارى وتخطيط المدن . ولم يعد الفن فن « الأبراج العاجية » ، بل فن الجماهير العريضة والمجتمعات الاستهلاكية .

لقد افتتحت مجالات كثيرة تلعب فيها الرموز والصور التشكيلية أدوارا حيوية . وسرعان ما وجدت الصناعة والتجارة نفعا كبيرا فى الفنان فاستعانتا به . ولكن كثيرا ما لا يجد الفنان أشباعا حقيقيا لشهوته الفنية فى تصميم إعلان لسلعة ، أو تصوير جريمة قتل فى رواية بوليسية . فينسحب الفنان إلى مرسمه يلوذ به ليسترد بين جدرانه حريته فى الابتكار والتعبير . ومع ذلك ، فإنه حتى ممارسات الفنان هذه تلقى صدها فى المجالات التقنية للحياة اليومية . وكثيرا ما يضحى « ما ليس ثمة نفع منه » من أعمال الفن أكثر نفعا وأوسع انتشارا وتطبيقا . ولا يخضع ذلك لقانون سبق أو لشرائط محددة ابتداء . ولكن الهوة التى كانت تفصل بين النفعى وغير النفعى من الفنون أو بعبارة أخرى بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية قد ضاقت

بفضل جسور تشيد من مطلق التغير المستمر في العلاقة بين الفنون جميعاً . بل أصبح التداخل بين أكثر من فن ظاهرة ملموسة اليوم بحيث انهدمت أيضاً الفواصل التي كانت حاسمة بين الفنون . وأن الأفكار والأشكال أو الأساليب التي ينميها المصورون في عزلة مراسمهم لمجرد « التجريب البحت » قد يكون لها أبلغ التأثير فيما بعد على ميادين أخرى من التصميمات المعمارية أو الصناعية أو التجارية . وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن العلاقة بين الفنان والوسط المحيط به أصبحت علاقة بالغة الدلالة في القرن العشرين . ولكن هذه العلاقة لا تقتضي لزوماً أن تكون علاقة مباشرة وشديدة التلاحم بمعنى أن الفنان يعمل حتماً من أجل خدمة الوسط المحيط به ، بل إن الذي بدا من مجارب الفن الحديث أن كثيراً من منجزات هذه التجارب وإن بدا أول الأمر بلا فرصة في أن يدخل إلى حيز التطبيق أصبح بعد ذلك حجر الزاوية في شتى المجالات النفعية للحياة اليومية للإنسان .

الحركة أكبر التحديات

كانت (الحركة) فى العمل الفنى مثار إهتمام المصورين والمثاليين على عمر العصور . وإذا رجعنا إلى التراث الفرعونى القديم وجدنا هذا الإهتمام بالحركة . وتلتق بالعديد من الأمثلة البارعة على ما أتاه المصور الفرعونى من حلول (للحركة) فى تصويره صفوف الجند المتراسة . وحفلات الرقص ، ومشاهد تقديم القرابين للآلهة . لكن كل هذا قديما وحديثا كان (إنحاء بالحركة) فحسب . ولهذا فقد كان أحد التحديات التى أراد بعض الفنانين المعاصرين أن يواجهوها هو كيف تصبح (الحركة) فى العمل التشكيلى (حركة معاشة) وليست مجرد حركة موحى بها . والحركة التى سعى إليها هؤلاء الفنانون هى الحركة التى تواكب إنسان القرن العشرين ، الحركة التى يجاها فى الشارع ، فى المصعد ، فى الطائرة ، فى شتى نواحي الحياة المصرية . لم تعد الصورة ذات الأبعاد المكانية الثابتة - فى نظر

هؤلاء الفنانين - تشجى إنسان القرن العشرين ، إذ كيف يكون قلقا دائب الحركة ثم يقف أمام صور ذات أبعاد ساكنة ؟ لابد إذن أن يعطى من حركته ، وهذا مناف لتيار العصر . اللوحة إذن ذات الأبعاد الثابتة تعوق للإنسان للمعاصر الذى يجب أن يكون انفعاله حركة ، واستمتاعه موازيا لحركة .

والحركة على هذا الفهم أخرجت اللوحة التقليدية من مجال (الحركة الموحى بها) إلى (الحركة الفعلية) التى يستطيع المشاهد مُعَاشَتَهَا . وهذه الحركة التى تستحق ان يطلق عليها (البعد الرابع) للعمل التشكلى أضافت إلى اللوحة قيمة كانت مفقودة من قبل ، وهى (الزمن) بمعنى أن اللوحة أصبحت تقدر طولاً وعرضاً وعمقاً (بالزمن) . ومن ثم قادت (الحركة) وهى (البعد الرابع) - المفقود سابقاً - إلى قيمة تبعية جوهرية هى (الزمن) .

وقد كانت كل من (الوحشية) و (التكميلية) مجرد بحث عن (أسلوب تشكلى) ، أما (المستقبلية) فقد نجحت كمبادأة (للطاقة) و (الحيوية) و (الحركة) وفى الإعلان الصاخب الذى أصدره الشاعر الإيطالى « مارينى » رائد المستقبلية عام ١٩١٠ يقول (واقعين على أعلى قمم العالم ، نقذف بتحدثنا فى وجه النجوم) .

وبينما انحصرت « التكميلية » فى تثبيت صور الوجود فى إطار محدد ، أعلنت (المستقبلية) أنها تفتح ذراعيها لكل ما هو تحول واندفاع نحو الغد . ولم تعد مهمة الفنان فى نظرها مجرد إعادة تشييد للأشياء ، بل تمجيد لحضارة (الآلة) و (الطاقة) . ويصبح « مارينى » فى مقال نشر عام ١٩٠٩ (الوجود قد أترى بمجال جديد . إنه مجال السرعة . ولهذا فإن العنف ما عاد بغريب عن الفن . فلنشتغل إذن الأعمال الفنية بكل اندفاع يرقى إلى التهور) . ويقول عن قبة كنيسة القديس بطرس (متى تصبح هذه البطن الحاوية متكأ وثيراً لطاثراتنا المتجمعة فى

مؤتمرنا الجوى القادم ؟) .

كان « ماريتى » بإعلاناته الصاخبة داعية إلى فن مستحدث يمزج المجتمع الرفيى الفارق فى سبات الماضى لىبقى على مجتمع حضارى يزحف سريعا نحو التكنولوجيا والصناعة .

وقد وقع إعلان المستقبلية الصادر فى ٨ مارس ١٩١٠ كل من « ماريتى » والفنانون : بوتشوفى ، وكارا ، وروسولو ، وبالا ، وسيفيرينى ، وقد تجمع المستقبلون الخمسة وأقاموا أول معرض لهم بباريس فى فبراير ١٩١٢ عندما جاءوا لإقامة قصيرة بالعاصمة الفرنسية على نفقة « ماريتى » .

وفى الكلمة الافتتاحية لمعرضهم هذا ركز المعارضون على الأهمية التى يولونها (للحركة) التى عارضوا بها ما سموه (بالأكاديمية المقتنعة) وقرروا أن (التصوير) و (الانفعال) لا يفرقان . وقالوا أيضا إن صورة كل شىء من الأشياء يؤثر فى صورة الشىء المحاور له . وليس ذلك بفعل انعكاسات ضوئية (مثلا قال الانطباعيون) بل يتصارع الخطوط والمساحات تبعاً لقانون العاطفة الذى يحكم اللوحة . وهكذا يكون الفصيل فى التعبير عن الأشياء بخطوط القوة المتصارعة فيما بينها ، التى تعطى اللوحة فى النهاية شحنتها الانفعالية .

وقد كان أحد أهداف التصوير المستقبلى هو الرغبة فى وضع المتفرج لا أمام اللوحة بل فى خضمها . لم يكن المستقبلون يريدون أن يظلوا سلبين أمام الأشياء ، كما فعل « سيزان » والتكعبيون الذين كانوا يصورون امرأة عارية بذات البرود الذى يصورون به زجاجة فارغة . بل أراد المستقبلون أن يصبوا فى لوحاتهم الانفعال الذى يدركونه إزاء الأشياء . ويقول « بوتشوفى » فى هذا المقام (إننا لا نريد أن نفتصر على الملاحظة والتحليل ، بل نريد أن نتوحد بالأشياء) . وقد أمكن لبوتشوفى ، « وبالا » على الأخص أن يترجا ما ورد فى إعلان المستقبلية بشأن

(الحركة) و (الديناميكية) ، ويعبرا عن الحياة المعاصرة ، ولهذا فقد كانت جماليات المستقبلين جماليات الديناميكية المتتابة ، والخطوط العنيفة ، والأشكال المتقلّبلُ فيها . وقد جاءت أعمال « بالا » في النحت مبشرة بمجيء (الفن البصري) و (الفن الحركي) ، وهما فنان يعبران للتخرج إلى خضم العمل الفني ، الذي انتهت عنه السكونية والاستقرار .

ولئن كانت المستقبلية قد خبت بسرعة فإنها كانت من أولى الحركات الطليعية التي استثمرت جوهر العالم الحديث ، والحضارة الآلية والديناميكية الهائلة التي تمور في جوف المدن الكبيرة . ولهذا رفضت المستقبلية (سكونية اللوحة) لأن العين إنما تلتقط لحظات متتابة ، لا يستقر لها قرار . وقد اعتبر المستقبليون أن التحول الذي جلبه التقدم العلمي والتكنولوجي على الحياة اليومية إنما يُشكل أيضا تحولا داخليا في الإنسان ، وذلك لأن الإنسان الحديث إنما ولد ميلادا جديدا مع هذا التحول الذي جلبته العلوم والتكنولوجيا .

إن المجتمع الجديد ، بمركباته وآلاته ومراحله وموتوراته ليس الا المظهر الذي يفسر حقيقة جوهرية . هي خصيصة العصر ذاته . ولهذا فإن الفنان المستقبل عندما يصور سيارات السباق لا يعني أن يصور سيارة مسرعة ، بل أن يكون الفن ذاته سرعة . ولهذا عني « بالا » بأن يكرر رسم الطائرة .

أما « بوتشيني » فقد اختار الحصان والبطل الرياضي باعتبارهما يعبران بحركات جسديهما عن فكرة السرعة . وأن حركة ذراع أو قدم في مفهوم المستقبلين ليست مجرد وضع بل امتداد في الزمن ومن هذا المنطلق تفهم حماس المستقبلين في تصوير الآلات الحديثة . فهي كلها تصاوير تفسر المضاء والسرعة ، وتعبّر عن رغبتهم في كسر عوائق الفكر ، واستنهاض همته إلى الانطلاق بل ، والاندفاع إلى الأمام . واستلهاما للسرعة التي تجري بها المراسلات البرقية ، يتحدث « ماريتي » عن

(الخيال البرقي) وهو الخيال الذى يريد أن يتصف به خيال الفنان الحديث .
فخياله يجب أن يمضى بالسرعة التى تخفى بها المكالمة السلوكية أو اللاسلوكية . مخلفة
وراءها البطء النسبى الذى ساد روح المصور السابقة . ولا شك أن القرن
العشرين ، قد أتصف ضمن ما أتصف به بازدياد معدلات السرعة إلى حد مدهل
إذا قورن هذا العصر بالمصور السابقة .

ويحذر أن يكون أول انشغالات الفنان الحديث تطويره تصاويره بحيث تصبح
رموزا موحية بحركة تأخذ لا بتلايب فرشاة الفنان فحسب ، بل وبمعنى المتفرج
وفكره أيضا . وقد عزم المستقبلون أن يزوجوا بالمتفرج إلى خضم اللوحة . ولقد عاب
« بوشوفى » « وكارا » و « سيفرى » على التكميين المعاصرين لهم من أمثال
« جلير » ، و « ميترنجر » ، أنهم تعمدوا إيقاف حركة الوجود فى لوحاتهم ، ومن ثم
اصعدوا أساسا على أشكال سكونية ، وفى ذلك مخالفة صارخة لحقيقة العصر
وتجاهل لروحه ، فالوجود فى حركة غير متوقفة ، بل وفى حركة متزايدة الايقاع
والعنف . بل وعاب المستقبلون على التكميين أيضا أنهم عنوا فى فلسفتهم
التشكيلية أن يعيدوا تنظيم الحقيقة المربة ، وأن يدخلوا عليها من خلال نسق من
التكوين الخاص بهم انضباطا لا وجود له أصلا فى الحقيقة . ونادى المستقبلون
عامى ١٩١٢ و ١٩١٣ بأن على الفنان الحديث أن يزوج فى أعماله بديناميكية تثير
فى أعماق المتفرج رغبة فى التمرد على الأوضاع القائمة والسمى إلى تغييرها لا
الاقتصار على محاولة إعادة ترتيب هذه الأوضاع ، وإدخال الهارمونية والتوازن
عليها . ويمكن أن نوجز فلسفة المستقبلين فى أن الحكمة يجب ألا تعوق التغيير حتى لو
كان متهورا وغير متحكم فيه ، فالرغبة فى التغيير يجب أن تسود الوجود الإنسانى ،
وتعلو حتى على العقل الذى قد يتشبث بالحفاظ على ما هو قائم من خلال منطقته
وإعادة ترتيبه . فلم يكن الفن فى نظر المستقبلين تنظيما ، بل على العكس حرية

وتفتحها بلا حدود . وبينما كان « جليز » والتكعيبيون يرون أن الفن حركة نحو
اضفاء مزيد من التناسق على الوجود ، ذهب « بوتشيوني » ورفاقه الى ان الفن
حركة فحسب ، وليست حركة مسحورة في اتجاه هدف بعينه .

وفي مارس عام ١٩١٥ نشر « بالاً » ، و« فورتوناتو ديبرو » عجالة بعنوان
(المستقبلية تعيد بناء العالم) وفي هذه العجالة تطلب الفنانان المتظران أن يكون
العمل الفني ، على الأخص :

- ١ - تجريدياً .
- ٢ - ديناميكياً .
- ٣ - مستقلاً ، بمعنى ألا يشبه شيئاً إلا ذاته ، فلا يكون محاكاة لأي طبيعة أو
واقع .

٤ - يتأني على الاستقرار ودائب التشكل .

٥ - درامياً .

٦ - يقبلُ على أكثر من وجه ويؤخذ على أكثر من عمل .

٧ - مفعلاً باللون ، ناضجاً بالضوء .

٨ - صاحباً ، بل ومتفجراً .

وقد اعتبر المستقبلون أن أي (لحظة معاشة) تجمع في طياتها بين العقل
والحواس والذاكرة . ومن ثم وجب أن تضاف إلى وسائل التعبير المألوفة مؤثرات
أخرى غير المؤثرات البصرية مثل : المؤثرات اللمسية ، والشمية ، والصوتية . وقد
بدأ « روسولو » ، « ويرا تيللا » تجاربهما في هذا المقام بآلات مزعجة الصوت .
ويجب أن يكون الفن - في نظر المستقبلين - متعدياً لكل وسائل العلوم
والمعارف ، أو بعبارة أخرى أن يكون اكتشافاً مستمراً لعوالم جديدة . كما يجب أن
يكون وقتياً وعرضياً ، شأنه في ذلك شأن الحياة ذاتها . ولا يضير ذلك العمل الفني

الحديث بعد ان تجلت الحياة على حقيقتها العرضية والوقية . وماعاد يجدر بالفنان أن يهم بتخليد الماضي ، بل أن يدفع عجلة الفكر والعاطفة إلى غد ليس بلازم أن يكون محدد السمات . وقد حث المستقبلون رفاقهم من الفنانين على ألا يعتبروا الفن (شيئا) ، بل (صيرورة) دائبة ، وتقدما إلى ما بعد حدود اللحظة الحاضرة . ومهما كانت (المستقبلية) وهجا انطلقا بسرعة فإنها مهدت الطريق لظهور الاتجاهات الجديدة وضعت (الحركة) في مقدمة انشغالاتها . ومن هذه الاتجاهات (البنائية) .

وقد وضع الأخوان بيغزير ، وجابو ، نظريتها الجديدة التي سميت (بالبنائية) وقامت على تأمل لمفهومي الزمن والمكان ، مترجمين إلى حركة وإيقاع . وطوال عام ١٩١٩ عكف الأخوان المذكوران على محاولة غربة أفكارهما وتقريبها إلى الأذهان . وفي هذا المقام رفضا الكتلة الثابتة كعير فني ، وذها إلى أن الإيقاع الديناميكي يجب أن يحل محل الإيقاع الستاتيكي في العمل الفني . وفي عام ١٩٢٠ عرض جابو أول (تماثيله الحركية) ، وكان نصلا من الصلب ارتفاعه ستة وسبعون سنتيمترا مثبت على قاعدة ، وما أن يدار محرك كهربائي حتى يمضي هذا النصل فيذبذبات تشكل في الفراغ كتلة ديناميكية . وهكذا ظهرت في الفن الحديث الأشكال المتولدة عن الحركة . وأصبح بالإمكان أن تضحض النظرية التقليدية التي تمسكت لحقب طويلة بأن التمثال أو العمل الفني بصفة عامة إنما هو كتلة سكونية في فراغ . وأن أقصى ما يمكن أن تكون علاقة العمل الفني بالحركة هو أن يوحي بحركة دون أن يكون هو في حد ذاته حركة ، أو بعبارة أدق دون أن يكون متحركا . أما مع مجيء تماثيل « جابو » الديناميكية ، فقد أصبح العمل الفني حركة فعلا ، ولم يعد يقتصر على مجرد الإيماء بحركة . وهكذا تغلب الفن الحديث على تحد قديم من التحديات التي كانت تواجه الفن التشكيلي . فـ

عاد العمل الفني عملاً سكوتياً فحسب ، بل أصبح بالإمكان أن يكون عملاً ديناميكياً أيضاً . وبذلك أضحت علاقة جديدة بين الكتلة والفراغ من خلال مراجعة للعلاقة بين الزمن والمكان .

ومن ثم لم يعد الفن تسجيلاً ، ولا إرساءً لكتلة ساكنة في فراغ ، بل محاولة لاستخدام هذا الفراغ ذاته ، وذلك بمراعاة أن مفهوم المكان قد تغير ، فما عاد السكون هو القانون ، بل إن كل شيء متحرك ، وعلى ذلك فإن التشيد الحديث في الفراغ يجب أن يخل في اعتباره ديناميكياً المكان . وهكذا صار للزمن أهميته في تلقى العمل التشكيلي ، بتحريكه كله أو بتحريك جزئياته في إطار مكان لم يعد سكوتياً .

وقد مضت البنائية تتخذ أوضاعاً متطورة من خلال تجارب طليعية جديدة شغلت بمفهوم (الديناميكية) في العمل التشكيلي ، وأطلق بعض الفنانين التجريبيين على أعمالهم في هذا المقام (الفن الحركي) وأطلق البعض الآخر على أعمالهم (الفن البصري) .

وليس من السهل على الدوام أن نميز بين تجارب كل من (الفن الحركي) و (الفن البصري) ، فبينهما قرابة روحية منحدره عن أصل واحد ، هو الانشغالات الهندسية المعاصرة ، وتأثير التكنولوجيا الحديثة على أشكال الفن كله .

و (الفن البصري) يضع في الاعتبار الأول حساسية العين في استقبال مرئيات العالم الخارجي . ويأخذ (الفن البصري) على عاتقه اختبار وسائلنا المختلفة لتلقى الخطوط والألوان وتقبلها . ويقول أنصار (الفن البصري) إن (الإنطباعية) ذاتها التي بدأ بها التصوير الحديث كله كانت (فناً بصرياً) وكان « جورج سورا » (١٨٥٩ - ١٨٩١) على الأخص أول من يمكن أن يتوج ملكاً على مملكة الفن البصري بنقاطه اللونية الصغيرة التي تفرش سطح اللوحة بإحكام وتناوش عين

المتفرج بلغة تشكيلية حيوية . وقد أقام (البصريون) معرضا كبيرا لهم عام ١٩٦٥
بمتحف الفن الحديث بنيويورك تحت عنوان (العين المستجيبة) وعُرضَ في ذلك
المعرض عدد كبير من الأعمال البصرية ذات التوعية الهندسية .

وقد صار (الفن البصري) مرادفا للحركة (البنائية الجديدة) كلها ولقى الفن
البصري نجاحا كبيرا ، جذب إليه كثيرا من الممارسين ، الذين اعتبروه محققا
لطموحاتهم إلى (الحداثة) وكسر جمود التقاليد ، ومواكبة إيقاع العصر .

ويعتمد (الفن البصري) على الذبذبات التي تستقبلها عذمة العين ، واضعا
في الاعتبار الصدمات التي تلقاها العين نظراً لاستحالة تقبلها لمسطحين ملونين
بلونين شديدي التضاد في اللحظة ذاتها . وقد أتاحت (التجربة الهندسية)
بمحاولاتها في تبسيط الأشكال وتصفية الألوان - من خلال أعمال « مالفيتش » ،
وموندرين ، والباوهاوس - إمكانات عديدة لممارسة الفن البصري اللاحقين .
وبلغ الفن البصري أعلى قممه على أيدي « فاساريلى » الذي يكاد يكون قد
تخصص في (الفن البصري) وأضحى الذهن ينصرف إليه ما إن يرد ذكر هذا
الفن .

على أن (البنائية) حظيت بحيل ثالث من الفنانين الشبان انصفوا باهتمامهم
بالهندسيات الحديثة ، وتقبلهم للتأثيرات التكنولوجية في المجتمع المعاصر ، محاولين
أن يمحروا توفيقا بين المسلمات المتولدة في عصر أصبحت سيئاته غير منكورة ولا خافية .
وقد أراد هؤلاء أن يؤثروا على الحساسية البصرية فواجهوا مشكلة تهية المتفرج
لتقبل العمل المعروض عليه . ولم يقيدوا أنفسهم بأن يكون تأثير المتفرج نابعا من
مشهد ، بل سعا إلى تحقيق ذلك من خلال ملاصقات ذات أبعاد مختلفة : غرف
مظلمة ، قنوات ، أشعة مصبوبة ، مؤثرات كهربائية ، محركات ميكانيكية ، إلى
غير ذلك . ويتحقق تأثير المتفرج بالعمل التشكيلي في النهاية من خلال مشاركة فعالة

من جانبه .

ومن أجل تحقيق هذه البيئة التكنيكية يحتاج الأمر إلى نوع من تنظيم العمل . مما يؤدي إلى أن تتروى شخصية الفنان ليرز الجهد الجماعي المحقق لهذا العمل . وكانت إحدى الجماعات الناجحة في مجال (الفن البصري) بالمفهوم الذي تقدم إضاحه (جماعة باريس لأبحاث الفن البصري) التي أنشئت عام ١٩٦١ تحت إشراف « دينيس رينيه » . كما وجدت في « ديسلدورف » منذ عام ١٩٥٨ جماعة سميت (جماعة الصفر) وعلى رأسها « بين وماك وأوكير » أما في إيطاليا فقد استقبلت الفكرة بترحاب كبير . وعكف على الأخص « أرجان » على إرساء دعائم النظرية وتعميق جوانبها . كما ترأدت الجماعات الممارسة للفن البصري وتنوعت إعطاءات أعضائها ، ووصلوا إلى نوع من (البرجة) لقنهم . كما ظهرت في أسبانيا (جماعة ٥٧) وفي يوغوسلافيا عنى متحف زغرب بأن ينظم كل عام معرضا يجمع أعمال جماعات الفن البصري المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم في أبريل أعمال جماعات الفن البصري المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم في أبريل ١٩٦٤ معرضا لهذه الأعمال أيضا ، وقد أطلق عليها أصحابها (الموجة الجديدة) .

وقد قدر لهذه (الموجة الجديدة) أن تكون جسر التقاء (الفن البصري) و (الفن الحركي) وذلك بالمزاوجة بين المنجزات البصرية ومختلف المحاولات المستخدمة لتحريك المشيدات التشكيلية ميكانيكيا .

وقد ظل ممارسو الفن الحركي يصنّون إلى تعاليم الرواد من أمثال « دوشام ، وجابو ، وكالدر وموهلى - ناجى » . وقد احتفظ باحثو الفن الحركي بتراث (البنائية) ، بل وأيضا بتراث (التشكيل الجديد) « لوندريان » . أو بعبارة أخرى سعوا من خلال جوهر الهندسيات أن يستنبطوا التشكيلات البصرية . وفي مقدمة

هؤلاء الباحثين «نيقولا شوفر» ، وفرايك مالينا ، وتانجلى « فى المرحلة السابقة على عام ١٩٥٨ ثم «كوزيس» ، وبورى ، وتاكيس» وغيرهم .

ويطرح «الفن الحركى» مشكلة جديدة بالاعتبار مؤداها أن البحث المتعلق بالحركة عرضه أن يصبح غاية فى حد ذاته ، وذلك على حساب المضمون الدلالى للصورة المتحركة أو للمشيد المتحرك . وقد أمكن فض هذه المشكلة باللجوء إلى ابتداع صور متحركة بفضل بث ضوئى ميكانيكى متحكم فيه . وهكذا نجد (الفن الحركى) قد التحم (بالفن البصرى) .

وقد كانت البثائية تعتبر على الدوام الحركة بعداً عضوياً داخلها فى صميم التشكيلات الفنية التى لا يمكن إدراكها إلا من خلال تفاعلها بذلك البعد العضوى . ولا يفعل «شوفر» سوى أن يستعيد فكر «جابر وموهولى - ناجى» ليطبقه على الوسائل التكنولوجية الحالية ، أى الألكترونيات . وقد فتحت الديناميكية الفضائية التى جلبها «شوفر» من خلال «السيرناتيقا» آفاقاً واسعة للفن الحركى الخالص .

وفى البلاد الأنجلوساكسونية ، وعلى الأخص فى أمريكا الشمالية ، أفضى الحساس للفن البصرى إلى تكوين جماعة من الشبان الطليعيين أطلقوا على أنفسهم (الحافة الصلبة) ، ومن أبرز المتيمين إليها «السورث كىلى» ، وجاك يونغمان ، وقد اعتنقا تصويراً مبنياً على (خليط بصرى) من مسطحات عريضة ملونة . ويولد التقاء المسطحات الذبذبات الأثرية على عتبة العين . وبينما كانت تتأكد فى نيويورك (الدادية الجديدة) التى قادت إلى (فن البوب) جمع الناقد «كليمينت جرينبرج» عدداً من مصورى (الضوئية الفضائية) ، هم «موريس لويس» ، وكينيث نولان ، وجول أولتيسكى » ، فى معرض أبان عن أسلوبيهم القائم على إبراز المؤثرات اللونية الكثيفة دون اعتداد بالحامة المطلوبة ، وهو ما انتقل إلى إنجلترا حيث

ظهرت (العائيل الملونة) .

وفي محاولاتهم الأولى سعى أنصار البنائية في أثناء أبحاثهم عن الحركة واستخدامهم المولدات الكهربائية في تحريك العائيل ، إلى إعطاء الكهرباء دورها في تشييد العمل الفني . فمن خلال الإضاءة الكهربائية يستطيع الفنان أن يتوصل إلى أعال تشكيلية ديناميكية ، حتى أضحي جديراً بالتساؤل عما إذا كان بالإمكان اعتبار الكهرباء أداة للغة تشكيلية جديدة .

ولا يجدر التكلم عن « فن كهربائي » إلا من اللحظة التي تصبح فيها الكهرباء جزءاً لا يتجزأ من البناء الشكلي للعمل الفني . أو بعبارة أخرى من اللحظة التي لا تقتصر الكهرباء على أن تقوم بدور ثانوي كمولد لطاقة مضية أو محرقة ، بل يصبح عاملاً عضوياً في الصورة ، أي عاملاً داخلاً في تشكيل الصورة . وهكذا يصبح العمل التشكيلي لغة مضية تنقل المتفرج بمجرد أن يدوس على زر من الأزرار مثلاً من ظلمة صامتة إلى خطوط وألوان مضية في عمل تشكيلي تتوفر فيه الحركة التي تفتقدها اللوحة التقليدية .

وإذا نظرنا إلى أضواء النيون في ظلمة المدينة لثبينا كم استطاعت الكهرباء أن تحقق فولكلوراً تشكيلياً مستمداً من حضارتنا الصناعية المعاصرة .

وكما ينصرف الذهن تَوّاً إلى « فيكتور فارسيلى » عندما يشار إلى (الفن البصرى) يرد إلى الذهن اسم « الكسندر كالدِر » ما أن يشار إلى (الفن الحركى) فقد حقق (بمائله المتحركة) تجديداً هاماً في تاريخ الفن الحديث .

وقد ولد « كالدِر » عام ١٨٩٨ بمدينة فيلاديلفيا بالولايات المتحدة . وكانت أمه رسامة وكان كل من أبيه وجده مثلاً أيضاً .

درس « كالدِر » الهندسة ، وحصل على إجازة في الهندسة الميكانيكية عام ١٩١٩ واشتغل مهندساً منذ تخرجه حتى عام ١٩٢٢ . ثم درس الرسم والتصوير

حتى عام ١٩٢٦ . كما عمل فترة من حياته (مديرًا لسيرك) ، وربما تنبه من عمله هذا إلى أن عليه أن يروض خامة الصلب ، كما تروض وحوش السيرك . وقام بأسفار كثيرة متنقلا بين وطنه الولايات المتحدة وإنجلترا وفرنسا والهند والبرازيل والمكسيك عارضا أعماله ومتغذاً العديد من مشروعاته التشكيلية . وفي عام ١٩٥٤ أقيم معرض شامل لأعمال «كالدّر» في فينيسيا وحصل على جائزة «كارنيجي» الدولية في النحت عام ١٩٥٩ .

وكان «كالدّر» قد عرض عام ١٩٣٢ أول أعماله من (النحت المتحرك) ففتح بذلك آفاقاً جديدة أمام فن النحت . وبعد أن كان أقصى ما يمكن أن يصل إليه النحات بالنسبة للحركة هو الإيحاء بها فحسب ، فإن تماثيل «كالدّر» المتحركة كانت أفعالا تتحرك فعلا ، متنوعة من تأثيراتها إلى أقصى حد . .

كما يرى «كالدّر» أن النحت له ثقله وشكله وحجمه ولونه وحركته وأيضا وأخيرا له صوته وجلبته . ولهذا فقد أدخل الصوت إلى النحت ، واستخدم الموتورات لدفع تماثيله إلى الحركة الملموسة .

ثم يرى «كالدّر» أن علاقة النحت بالبيئة المكانية التي تحيط به أمر حيوى . فالحركة حوار بين النحت والحيز الفضائى الذى يوضع فيه . إن الحركة هى أنفاس الشيء المتحرك . إنه زهرة تتفتح أوراقها ، فإذا بطلت الحركة ذبلت الحياة ذاتها . وكى يصل النحت إلى أقصى استجابة للحركة ، متجاوبا في ذلك مع الطبيعة ، عمد «كالدّر» إلى رقائق الصلب بالغة الرقة والأسلاك الرفيعة ، حتى أن النحت بهذا الشكل يستجيب لأدنى نسمة تهب عليه .

ولكن هل أثرت في «كالدّر» دراسته الهندسية ؟ لم تكن الهندسيات على حد قوله سوى وسيلة للوصول إلى تصويره للجبال ولهذا فإن «كالدّر» يعيش الحياة في الريف بين أحضان الطبيعة التى تحتوى على كل استلهاماته التشكيلية . وقد كان

« كالدّر » مقلنون كثيرون . وعلى الرغم من ضخامة مشيداته ، فإنه يبدأ فيصّب فكرتها على شرائح الصلب في أحجام صغيرة . وعندما تكبر هذه النماذج - وأحياناً إلى عشرة أمثال حجمها - لا تفقد تناسقها التشكيلي ، وذلك بفضل تلاقى حس المثال المرفف بعقل المهندس الواعي .

وعندما سئل « كالدّر » عما إذا كان يعتبر نفسه (واقعياً) أجاب إنه واقعي ، لأنه إنمّا يصنع ما يراه ولكن المشكلة تتركز في كيفية رؤية الواقع . إن الكون الكبير واقع ، لكنك لا يمكن أن تراه كله وعندئذ عليك أن تتخيل جوانبه التي لا تصل إلى إستيعابها بحواسك . وما إن تعمل خيالك فيامكانك أن تكون واقعياً وأنت تصوغ ما تتصور أنه واقع . بل ويقول كالدّر إنك إذا مضيت تكبر إلى أقصى حد عملاً لمثال واقعي فستجد أنه قد نفذ مضمونه الواقعي . وهذا ما فعله كالدّر في تمثاله (حصان طروادة) عام ١٩٦٢ .

وفي مصر تنبه عدد قليل من فنانينا إلى أهمية ما انطلوت عليه الحلول التي أتت بها تجارب الفنانين المتقدم ذكرهم في مجال إدخال (الحركة) إلى مفاهيم اللغة التشكيلية . وفي مقدمة فنانينا الطليعيين هؤلاء ، يجدر أن نقف وقفة متأنية عند أعمال الفنان المصور « أحمد إبراهيم » التي عرضها بالمعرض العام الثالث للفنون التشكيلية في يونيه ١٩٧١ ومن قبل بقاعة أختاتون بالقاهرة في الثلث الأول من شهر فبراير عام ١٩٧٠ .

وقد أطلق « أحمد إبراهيم » - أستاذ الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية - على تجربته التشكيلية هذه اسم (التياترواما) وقد كان « أحمد إبراهيم » قادراً على امتصاص المفرج والاستحواذ عليه . ومن ثم إدخاله إلى قلب التجربة . ولما كان المفرج إنساناً أي كائنًا متحركاً بطبعه مستجيباً للحركة بطبعه ، وكانت اللوحات المعروضة من حوله متحركة بلورها فهي قادرة أيضاً على أن تضبط حركة المفرج

وتشده إليها تبعاً لإيقاعها الزمنى . فإذا تصورنا متفرجاً دخل المعرض لاهكاً مندقماً وتوقف أمام لوحات (التياتروراما) ذات الأشكال السيالة فإنه يحس بعد لحظة قصيرة أن حركته النفسية والذهنية قد أبطأت وانسابت في هدوء مع التكوين الذى أمامها . فهذه الأعمال بفضل البعد الرابع على الأخص ذات قدرة ضخمة على الإيحاء ، ويمكن من خلاله أيضاً الارتداد إلى الماضى بفضل استرجاع الذكريات أو الانتقال إلى المستقبل بفضل إثارة الخيال . وهذه كلها نتائج تدخل فى الإمكانيات الأولية « للتياتروراما » . ويجب أن نسجل هنا أن البعد الرابع فى هذه اللوحات خاضع لتحكم الفنان حسب الاحتياجات والظروف ، بل إنه يستطيع أن يوقف الحركة أيضاً ، أى يلغى ذلك البعد الإضافى فبقى اللوحة استاتيكية سكونية شبيهة باللوحة التقليدية من هذه الناحية .

وبالإضافة إلى الحركة فإن لدى الفنان المصور « أحمد إبراهيم » غرام شديد بشعاع الضوء ، ملك عليه تفكيره منذ سنوات ، وقد أوصلته دراسته له وتبعه لآثاره على الأجسام التى تمتصه وتعكسه ، وتلك التى تسمح بمروره خلالها إلى اليقين بأن الضوء هو الحياة ذاتها ، هو جوهر الحياة وعصبا ، فلا بد من الضوء للحياة والنماء ، أما اللاضوء فهو موت وقناء .

وتختلف لوحات « التياتروراما » عن اللوحات التقليدية بإضافة ثانية هى (الضوء) فبدلاً من الاعتماد على الألوان التقليدية مثل الجواش ، والزيت ، والباستيل ، والحامات المختلفة ، كوسيلة لونية ، اعتمد الفنان « أحمد إبراهيم » على الألوان الضوئية بصفتها المصدر الأساسى والأشمل للألوان فى العالم . وبعبارة أخرى فإنه فى إطار لوحة « التياتروراما » اختلفت الوسيلة اللونية من مادة يرسم بها بالفرشة مثلاً أو خامات تقطع وتلصق إلى ألوان ضوئية تعطى القيم اللونية المطلوبة أو النتائج اللونية المطلوبة . فإن اللوحات التقليدية تحتاج إلى ضوء الخارج ينعكس

إليها أو يسقط عليها حتى تراها العين ، سواء كان هذا الضوء إصطناعياً أو طبيعياً ،
أما أعمال « أحمد إبراهيم » فإضاءتها ذاتية نابعة من داخلها .

وبالضوء وهو الإضاءة الثانية كما قلنا أمكن للمصور أن يضيف قيمة هامة في
الفن الحديث وهو (الوهج) الذى يعبر تعبيراً كبيراً عن مدى حيوية اللون . وقد
أمكن إعطاء درجات لونية هائلة عديدة لا يمكن الحصول عليها بالألوان العادية .
كما أضاف الضوء قيمة (النقاء) و (الصفاء) حتى أن اللوحات المعروضة امتازت
ببلورية يحتاج إليها الإنسان الحديث وهو يحيا ساعات بين دخان المصانع وتراب
المدينة المكتظة وضوضاء الحياة المحيطة به .

ومثل التصوير العادى الذى استطاع أن ينفذ إلى داخل الفنون التعبيرية
الأخرى كالمرسح من أوسع أبوابه ويستمر مسيطراً مدة طويلة ، فإن هذا التكنيك
الجديد بأبعاده التشكيلية الجديدة يستطيع أن يخدم المسرح بشكل أوقع وأكثر
فعالية ، إذ إنه قائم على الكثير من صلاحيات المسرح . فالمصادر الضوئية الملونة من
أهم عوامل إنجاح العرض المسرحى وأشدّها تأثيراً . ولن يكون ثمة تعارض - كما هو
الحال عندما تقوم بعمل ديكورات ملونة بالطرق التقليدية - بين ألوانها وبين
الألوان الضوئية .

وقد كان مصمم الديكور « أحمد إبراهيم » قد نفذ بعض لحظات ضوئية في
مسرحية (آه يا ليل يا قمر) وهى لحظة حريق القاهرة ، واللحظة التى ينتهى بها
الفصل الثالث ، وهى حلم المستقبل . ولم تكن التكنيكيات التى استخدمت آنذاك
على هذه الدرجة من التطور التى وصل إليه (البياتروما) . على ما تجلّى في أعمال
الفنان الأخيرة . . وقد أعطى « أحمد إبراهيم » في تلك المسرحية بعض المطلوب
نتيجة مصادر ضوئية . لكن هذا التكنيك الجديد يستطيع أن يعطى أضعاف
ما أعطاه في العمل المذكور لونياً وحركياً .

ويدعوننا هذا إلى أن نتساءل عن الفارق بين (التياتوراما) والسينما إذ توجد بطبيعة الحال قرابة بين بعض ما تعطيه (لوحة التياتوراما) وبين ما تعطيه الصورة السينائية . على أن الفرق يظل قائماً بين هذين الضريين من الفن ممثلاً في أن تلك لوحة بذاتها ولذاتها . وهذه شاشة تحتاج إلى آلة عرض تعكس عليها صورة . ولما كانت الصورة السينائية تحتاج إلى إعداد سابق بمراعاة متطلبات معقدة صارمة تقتضيها مثلاً المسافة التي تقطعها أشعة ضوئية مرئية منبعثة من آلة ميكانيكية مصنوعة بحساب تكنولوجى دقيق ، وذلك بعد أن يمر إعداد تلك الصورة المنعكسة بمراحل لا تقل بل تزيد مشقة وعناء - لما كان ذلك فقد قدت الصورة السينائية الكثير من التلقائية والحرية التي تبق (التياتوراما) محتفظة بها . الصورة السينائية إذن صورة منعكسة على شاشة ، أما الصورة « التياتورامية » فهي نتيجة توفيق بين مقومات ثلاثة هي : الشكل ، والحركة ، والضوء ، تتفاعل مع بعضها بعضاً فتعطى الصورة من خلف اللوحة .

ولكن هل نفهم من ذلك أن ثمة صلة بين « التياتوراما » وخيال الظل ؟ لاشك في ذلك ، بل يمكن أن تؤكد أن هذا الذى قلناه « أحمد إبراهيم » إنما هو تطوير تشكيلى حديث لخيال الظل المصرى القديم . ويتمنى المصور الفنان أن تتاح له الفرصة قريباً لأن يقدم فى هذا الإطار الحديث بابه من بابات « ابن دانيال » . وفى هذا المقام يجب أن نلاحظ أن الأشكال « التياتورامية » التي نلخصها بالحديث فى هذه الصفحات ولئن كانت أشكالاً تجريدية فإن هذه الأشكال لا تعدو أن تمثل الاتجاه الخاص بالقنان أحمد إبراهيم ، والذي يحبه ويفضله على غيره من الاتجاهات التشكيلية ، وتستطيع التجربة المعروضة أن تقدم أيضاً كل ما هو تشخيصى ووصفى وتسجيلى من الصور ، بمعنى أنها تستطيع أن تعطى أشكالاً مألوفة معروفة ذات صفات محددة كالأشخاص والمباني والحيوان والشجر وغير ذلك

من الأشكال الموضوعية التي تبنى منها القصص المسرودة . ومن ثم نستطيع هذه التجربة أن تعطى - ضمن ما يمكن أن تعطيه - خيال الظل في عروض حديثة تمكن من إحياء هذا الفن الشعبي ، وربطه بمجلة التقدم المصرى ، وتدفع به إلى مستقبل زاخر بالاحتمالات .

ويجب أن نضع في الاعتبار أيضًا ونحن نواجه الإمكانيات التطبيقية لهذه التجربة الجديدة - والجلدة هنا على أى حال نسبية تمامًا - يجب أن نضع في الاعتبار أن الحفامات التي تستعين بها تمتاز بأنها اقتصادية ومتوافرة محليًا إلى حد بعيد كما أنها سهلة النقل والتكيب ولا تحتاج إلى المعاناة الجثمانية التي نحتاج إليها الديكورات التقليدية مثلًا في تركيبها وفكها ، وبذلك توفر التجربة الجديدة الجهد والوقت ، وتتيح وسطًا هادئًا لطيفًا للمتفرج وعامل المسرح والممثل على السواء . وكثيرًا ما لمسنا المضايقات عند تغيير المناظر بين المشاهد والفصول وذلك في أعمال الديكور التقليدية .

ويمكن أن تتنوع تطبيقات التجربة التي قدمها إلينا « أحمد إبراهيم » على نحو لا يمكن حصره مقدمًا ، ولكن يمكن أن نتصور لها فائدة سيكلوجية أيضًا حيث أنها تنقل المشاهد حقيقة إلى عالم خاص يمكن تحديده باتفاق مع الطبيب المعالج حسب الحالة المعروضة ولخدمة الأغراض الطبية . كما يمكن أن تستخدم التجربة في الحياة البيئية فتعلم بها الغرف لتكسيها الايقاعات النفسية المطلوبة والمتدرجة من السكون والهدوء المطبق إلى العنف والحركة التي لا يهدأ لها قرار . كما يمكن أن تدخل إلى قاعات الانتظار والأماكن العامة التي يتوافد إليها ويجمع فيها جمهور قلق مما يمكن أن يعينهم على تحمل عناء الانتظار والتخفيف من ضغط القلق ، ذلك لأن اللوحات « التياترورامية » قادرة بحق على إخراج المشاهد واثرائه من داخله إلى عالم اللوحة المتجدد الأضواء والألوان والمتحكم فيه إلى ما لا نهاية .

حرية الفنان ومسئوليته

ما العلاقة بين الفنان والمجتمع ؟ سؤال قديم أكسب أهمية خاصة في العصر الحديث . ففي الأزمان الماضية كان الفنان جزءا شديدا الاندماج في مجتمعه . وكان دوره واضحا ومرموقا . وعلى سبيل المثال ، فإن الفنان هو من أعرب عن مثاليات عصر النهضة وطموحاته . وقد وجدت الصورة قبل الكلمة المطبوعة بوقت طويل ، وأمكن للصورة أن تخاطب دائرة أوسع من الجماهير .

لقد زادت قضية حرية الفنان حدة في القرن العشرين . وقد اعتبرت هذه الحرية شرطا ضروريا لتحقيق العمل الفني ، وربطت هذه الحرية بالمفهوم السياسي للديمقراطية . وفي عام ١٩٣٩ بمناسبة افتتاح اللبني الجديد لمتحف الفن الحديث قال الرئيس الأمريكي الراحل « روزفلت » لا يمكن للفن أن ينمو إلا متى كان الناس أحرارا كي يعبروا عن ذواتهم ، وأن يتولوا بأنفسهم تنظيم طاقاتهم وإطلاق العنان

لصلاحياتهم . إن شرط وجود الديمقراطية هو ذاته شرط وجود الفن . ومانسميه حرية سياسية ينفى إلى الحرية في الفن . فإذا استحال المجتمع إلى نط لا حيدة فيه ، وإلى كنية تنصاع لأوامر صارمة ، أى إلى حياة يستبد بها الروتين أضحي من المتعذر على الفن والفنانين البقاء . إسحق « الشخصية المنفردة » في المجتمع تسحق الفن بدوره . شجع أوضاع الحياة الحرة ، تشجع الفن بدوره .

وإذا نظرنا إلى تطور كل من الفنون والسياسة منذ القرن الثامن عشر وجدنا عوامل جديدة يجدر أن توضع في الحسبان . فهناك الصعود السريع للمبادئ الديمقراطية والاهتمام الكبير بحقوق الإنسان ، والموت التكنولوجي ، المبني على أسس ديناميكية ، وتغير العلاقة بين الصانع ورب العمل ، وبين الجمهور والعمل الفني ، ومن هذا كله كان من السهل أن نتقبل قول الفيلسوف الأمريكي « هوراس كالين » « إن حرية التذوق مرتبطة بحرية الفنان ، حتى لو كانت حرية المستهلك مرتبطة بحرية التجارة في أوساط المنتجين ، إن الفن مثل الصناعة والعلوم لا يبلغ درجة من الوفرة ولا يحقق نفعاً عاماً إلا متى أتاح اختيارات متنوعة لهيبه ، وتنوعات سخية للمستهلكين ، كمي يتفوق ما يروق لهم . وإن وفرة الاختيارات ، وفعل الاختيار نفسه الذي هو ممارسة للتذوق . يقومان على أساس من حرية الفنان في الإبداع ، وتلقائية الناقد في التفضيل . وقد أصبح كل من هذه الحرية والتلقائية لصيقة بحقيقة المجال ذاتها » .

على أن الأمر لا زال يستأهل البحث . فإذا كان من المقرر أن للفنان حريته ، وأنه لن يُكَلِّ عليه ما يصوره أو مالا يصوره ، فلا زال التساؤل قائماً كيف سيستخدم الفنان هذه الحرية . ألا تحمل الحرية في طياتها مدلول المسؤولية ؟ ومن ثم يجدر أن نتساءل عما تعنيه مسؤولية الفنان في القرن العشرين .

إن هذه المسؤولية يمكن أن تتخذ شكل التفسير المرفق للقوى الصناعية

والميكانيكية الجديدة ، كما نرى في أعمال الفرنسي « فرنان ليجيه » ، والأمريكي « شارل شيلر » . وقد يأخذ الفنان على عاتقه بمقتضى هذه المسئولية الإبداء بما يراه صواباً من التفسيرات الاجتماعية والأخلاقية ، فيرق الفن إلى مرتبة النقد الاجتماعي أو الأخلاق ، مثلما نجد في أعمال الفرنسي « جورج روه » ، والألماني « ماكس بيكمان » ، وهما من أعلام « التعبيرية » البارزين . ولا يغرب عن البال في هذا المقام لوحة « بيكاسو » الشهيرة « جيرنيكا » ولوحة « ريكو ليرون » « الصلْب » وقد عمد كل من هذين الفنانين أكثر من مرة إلى الإبداء بتفسيرات عنيفة وأليمة لكثير من الموضوعات السياسية والاجتماعية والدينية ، وحاولا لفت الأنظار إلى نزعات الشر والتدمير الموجودة في العالم المعاصر .

وقد كتب الفريد بار في كتابه « مالفن الحديث ؟ » عام ١٩٤٣ يقول عن « جيرنيكا » إن الفنان فيها قد استخدم أفضل استخدام أسلحة الفن الحديث التي ساهم هو من ناحيته في شحذها . وفي مقدمة ذلك المسخ المتعمد للرسوم التعبيرية ، وتعدد زوايا الرؤية للأشكال التكميلية ، والإغراب وإثارة الدهشة التي تحققها السريالية ، ولم يستخدم « بيكاسو » هذه الأساليب الحديثة مجرد أن يستعرض سيطرته على صناعته ، أو يفصح عن عاطفة خاصة ، بل ليعلن للملأ فجيئته وغضبه من الخراب الوحشي الذي دمر بعضاً من مواطنيه .

في هذا العمل الضخم إدانة قوية للوحشية والتدمير . وقد اقتصر بيكاسو فيه على استخدام الألوان البيضاء والسوداء والرمادية . ويعتبر غياب الألوان الأخرى على هذا النحو ذا دلالة . فالإيقاعات التي يتلقاها المتفرج من العمل بصفة عامة هي إقاعات جترية وحزينة . ولعل « بيكاسو » قد استرجع وهو يصور « جيرنيكا » ، ربما عن عمد أو عن غير عمد ، سلفه العظيم « فرانثيسكو جويا » في رسومه التي عرفت « بويلات الحروب » ورسومه الأخرى بعنوان « الأحلام » وقد استخدم كل

من هذين الأسبانيين العظميين أقصى ماوصلت إليه أساليب الفن في عصره لخدمة قضية الإنسان .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الفنان الأمريكي ذى الأصل الايطالى «ريكو ليرون» وجدناه يكرس جهده سنوات عديدة للدراسة وتصوير واحد من أكثر الموضوعات الروحية إثارة للعالم الغربى ، ألا وهو موضوع آلام المسيح من أجل خلاص البشرية . وفي عام ١٩٥١ أنجز لوحته الكبيرة ثلاثية الأجزاء والرامزة إلى تضحية المسيح . وقد جاءت هذه اللوحة ثمرة مئات من الرسوم واللوحات التمهيدية . ومثل لوحة «جيرنيكا» «ليكاسو» ، جاءت «الصلب» بانورامية الحجم ، وعلى الرغم من أنها صورت في وقت قصير نسبياً لم يتعد الستة أسابيع فإنها كانت نتيجة سنوات عديدة من الدراسة ، ويمكن أن نقول عنها أنها «عمل حياة» وفيها يعتمد «ليرون» على الرمز والمجاز والاستعارة . أى أنه يلجأ إلى «التعبير غير المباشر» ومع ذلك فن المتعذر الإفلات من تأثير العذاب والتراجيديا الذى تنفثه اللوحة في قلب المتفرج . وبنه الفنان العالم بأن يثوب إلى رشده وأن يستعيد صوابه قبل أن يصل إلى الكارثة المحققة التى لا قائمة للإنسان منها بعد ذلك ، ألا وهى القوضى والخراب كما تذكر اللوحة بجوهر الحياة الإنسانية النبيل وهو الحب والاستعداد الدائم للتضحية من أجل الآخرين ، والذى بغيره لا تجد لطاقات الإنسان الإبداعية .

لقد لمس «بيكاسو» وليرون ، ورووه ، وبيكان» ، ربما أكثر من الدبلوماسيين والعلماء وبوضوح أكبر أيضاً ، القلق والرحب اللذين يعانى منهما عالمنا المعاصر . وقد عبروا عن إحساس قوى بالمسؤولية الأخلاقية . ومع ذلك فإن قلة من أفعالهم كانت بتكليف مباشر من أحد . وإنما انبثقت هذه الأعمال على الأخص من حاجة الفنانين إلى إعادة تأكيد قيم ومثل استشعروا أهميتها الملحة

بالنسبة للضمير الإنساني المعاصر ، واعتبروا أن من واجهم كفنانين أن يعبروا عنها
برموزهم التشكيلية . وقد اختاروا في أداء هذه المهمة أساليب وأدوات الفنانين
الأحرار ومستقل القرن العشرين . ولم يستهدفوا بلوحاتهم أن يعيدوا تسجيل حقيقة
مرئية ، بل أن يبتروا لتفسيرها من زوايا جديدة وذاتية . لقد التزموا أخلاقياً لكن
أعمالهم كانت على أى حال نتاج الحرية التى اكتسبها الفنان فى العصر الحديث .
ولكن ماذا يمكن أن نقول عن الكثرة الغالبة من تصاوير القرن العشرين التى لم
يتوفر فيها الالتزام بمثل هذا الهدف ؟ فلم تكن تكهيبات « بيكاسو » الباكرة
ولانجريدات « مونريان » . أو « كانديسكى » لتعنى إصدار أحكام أخلاقية على
المآسى الاجتماعية . ولكن أعمال هؤلاء المصورين لم تتاد فى الاتجاه العكسى بقدر
ما تمادت فيه على سبيل المثال « الدادية » التى وصفها أحد ممارسيها الكبار وهو
« مارسيل دوشا » بأنها نوع من العدمية التدميرية . وطريقة للتخلص من إملاءات
العقل ، وتحاشى التأثير المباشر بالوسط المحيط أو بالملاصق ، أو بالأخطاط المسبقة .
أو بعبارة أوجز فإنها التحرر بعينه « ولازالت الرغبة العارمة فى التحرر السمة المميزة
لعديد من مصوري عصرنا مثل « بولوك » ، وكلاين ، وجوتليب ، ودى كونينج » .
فهل يحق لنا أن نقول عن هؤلاء الفنانين وأمثالهم إنهم مستهترون أو غير مقدرين
للمسئولية ؟ والواقع أن من النقاد من قالوا عن المصورين التجريديين إنه يقتصرهم
الإحساس بالالتزام بهدف . ولقد فُسر الازدراء الجلى للأساليب المستتبّة ، وغياب
كل مضمون اجتماعى ، أو حتى إنسانى عن اللوحة التجريدية بأنه يتم عن تنصل
الفنان من وظيفته ، وانسحابه من وسطه الاجتماعى مما يوقعه فى غربة تقطع أوصاله
بكل ما يمكن أن يكون مضموناً لأعماله .

على أنه فى الرد على هذا القول يجدر أن نضع فى الاعتبار فكرتين أساسيتين :
الفكرة الأولى : إن مسئولية الفنان الأولى ليس أن يعلق على ما يجرى فى المجتمع ،

بل أن يصور . إن الذى يهم بالنسبة له هو ما يضعه على لوحته ، ويجب أن يجرى تقييم ذلك فى حدود صناعته كفنان . وتأسيساً على هذه الفكرة سنجد أعالا معاصرة عديدة قد لا تتضمن أية إحالات اجتماعية واضحة ، ومع ذلك فإن دلالتها تظل بالغة بالنسبة للمتفرج .

وقد كتب « ليكوريوزيه » الممارى التجريى المعاصر يقول أيضا : لقد تخلى التصوير الحديث عن ترين الحوايط . وعكف على التأمل . ولم يعد الفنان يحكى حلوته بل هو يفجر يتابع للتأملات . وأنه لمن الطيب بعد عناء اليوم أن ينصرف المرء إلى التأمل . ولهذا فإن التصوير قد سبق الفنون الأخرى وحقق التناسق مع العصر . فهل يمكن أن نقول بعد ذلك إن الفنان قد أخفق فى تحمل مسؤوليته عندما يزودنا « بمصدر للتأملات ، أو الإثارة ، أو حتى للمتعة » ؟

والفكرة الثانية : ، إنه يمكن أن يقال أيضا بأن إقصاء الفنان لكل تفسير اجتماعى عن عمله هو فى حد ذاته دلالة قوية على موقف . وإذا كان الفنان فى القرن التاسع عشر قد تحرر من التزاماته قِيلَ العمل الخارجى فإنه ساهم كثيراً وساعد على إرساء أهمية الفرد . وهكذا عبر الفنان عن موقف جديد وجسور تجاه ما يمكن أن يكون أساس النشاط الخلاق ، ألا وهو التنبيه إلى القوة الكامنة داخل الإنسان ذاته ، ومن ثم الإعلاء من شأن الفرد وإيلاؤه المقام الأول . وربما ليس ثمة وظيفة اجتماعية بالنسبة للفنان أعلى من أن يدلل على حيوية الفعل الفردى الخلاق . ويقول « الفريد بار » إن حرية التعبير ، أمر مرغوب للفنان . ولكن لماذا تعتبر حرية الفنان شأنًا من شؤتنا جميعاً ؟ هل لأن الفنان يُدخل علينا السرور ، أم لأنه يقول لنا الصدق ؟ أجل ، هذه هى الإجابة ، لكن أكثر من ذلك ، إن حرته - كما نجدها معبراً عنها فى عمله الفنى - رمز للحرية التى نريدها جميعاً ، فى حياتنا اليومية ، ولاشك أن بإمكاننا أن نمارس بعض الفنون كهواة ، ومن ثم نريد من

إحساسنا بحرية ذواتنا . ولكن حتى في شعب من الفنانين الهواة ستظل الحاجة قائمة إلى الفنان الذي يحمل حرية التعبير حرته ، وذلك لأن الفن لا يمكن أن يؤدي بإتقان باليد اليسرى . فهو أشق الأعمال ، ويحتاج إلى طاقة الإنسان كلها ، وذلك لأنه يؤدي بحرية أكبر من كل الأعمال الأخرى .

إن الاحتمالات التي تنتج إزاء المصور وهو يقف أمام لوحته قبل أن يصورها أو المؤلف الموسيقي أمام أصابع البيان قبل أن يؤلف معزوفته جد عديدة ومعقدة ، بل ويمكن أن نقول أيضاً إنها لانهائية ، حتى ليلدو الكمال في الفن عبر المثال كما هو الحال في الحياة ذاتها . وربما وجدنا « موندريان » يدرك الكمال بلجونه إلى زهد رائع في الألوان والأشكال في حين أن المصورين الذين يقلدون الطبيعة هم مزيفون يتقنون صنعتهم دون أن يكونوا فنانين أصلاً .

ويمضي الناقد « الفريد بار » فيقول إن « الفنان وقد تحرر من الضغوط الخارجية ، يتقاد لشغفه الداخلي بالاتقان جاعلاً من نفسه قاضياً صارماً . فيرمز بعمله هذا إلى السعي من أجل الكمال ، الذي نستهدفه وقد لايتأتى لنا في الحياة العادية ، مثلاً لانستطيع أن ننعم بالحرية المطلقة التي تفودنا إلى أن نقول الصدق كله » .

من الصحيح ، إن المصورين المحدثين في تعبيراتهم المتنوعة عن « الشغف الداخلي بالاتقان » قد أنتجوا عديداً من الأساليب في تتابع سريع حتى رأى البعض في ذلك مايشير القلق وينبئ عن انعدام المسؤولية . إلا أنه مهما كان الأمر ، فإن الفنان في كل ذلك إنما يعكس مواكبة للإيقاع السريع بالتجديد ، ولحرية الاختيار التي أصبحت ميسورة لكثير منا في عديد من مجالات الحياة . وقد كانت « المحاولات الخلاقة » على الدوام تجريبية أساساً وغير متوقعة . ومهما كان ماسيجلبه فن المستقبل ، فإننا نعلم أنه سوف يكون ثمة أفراد مكرسين لأشكال من التعبير ستبلى

غريبة ، بعيدة عن الأذهان ، وصعبة . وهذه الأشكال الثورية تحتاج إلى وقت وصبر كي نغطي بالفهم . كما يحتاج الأمر إلى وقت كي يميز المميز من الفث ، والذي يصمد للبقاء مما هو مجرد بدعة زائلة . وفي عالم أغرقه طوفان الحداثة لذات الحداثة والتجديد لذات التجديد ، تصبح مهمة الحكم على تيارات الفن الحديثة أو عليها مهمة شاقة ، .

ومن هذا يبدو لنا الدور الحيوى الذى يمكن أن يلعبه « النقد » فى هذا المقام . وقد ترأست الأعباء الملقاة على « الناقد الحديث » وأضحت أكثر صعوبة . ويصف البعض « الناقد » بأنه شر لا بد منه ، على أن البعض الآخر يعتبرونه طفيليا ، يئلى بأحكامه على الأعمال الفنية دون أن يكون ممارسا لعملية الفن التى يحكم عليها . ولكننا إذا أقمنا العواطف والأهواء فإن علينا أن نعرف بمكانة « الناقد » فى مسيرة الفن الحديث . إن العديد من الصحف والمجلات والكتب والرسائل الجامعية تتحدث عن الفن والفنانين . ونحن نتذوق ما يكتب عن الفن والفنانين ، ولا يمكن أن ينكر دور الناقد المثقف - ولو لم يكن من صفوف الفنانين الممارسين - فى دفع حركة الفن إلى الأمام . وقد ترأست مهام الناقد والأعباء الملقاة عليه نظرا للزيادة فى نشاط المعارض يوما بعد يوم . ويمكننا أن نشير فى هذا المقام بالتقدير وعلى سبيل المثال إلى الجهود التى يبذلها عندنا نقاد محترفون من أمثال الأستاذ « حسين أمين ييكار » على صفحات « الأخبار » ، والأستاذ « صبحى الشارونى » على صفحات النساء ولنا أن نتصور المشاق التى يتكبدها الناقد التشكىلى فى تغطية المعارض التى ترأيد حلدها وامتدت إلى عواصم الأقاليم أيضا .

وإن موقف الناقد كقاض وخبير ، موقف مطلوب ، وتقع عليه مسئولية تقييم أنماط مختلفة من الأعمال التشكىلية ، وإنها لمسئولية كبيرة ، وعليه أن يزن الحقائق الموضوعية بانطباعاته الشخصية والحمسية ، ولا يفضل الناقد سوى ما تفعله نحن

عندما تنلوق عملاً تشكيليًا ولكن بطريقة أكثر تطوراً وحنكة . وعليها اليوم أن
تغص في الإدلاء بالأحكام وإصدار القرارات على الدوام . وبعض من فحوصنا
أكثر حداقة من غيرها ، ولئن كان بعضنا أيضًا قليل المعرفة بالأعمال الفنية في حين
أن الناقد الحق ، يجب أن يكون واسع الفهم حساساً ولا تنقصه الجرأة . إنه لا يجهل
مستويات الأداء ، ولكنه يستخدم هذه المستويات كمقواعد مرنة توقف على مرامي
العمل الذي يسلط عليه نقده . وهو يعرف أن حريته في الإدلاء بالأحكام يحمله
بمستوليتين : الأولى : تجاه الفنان الذي ينقد عمله . والثانية : تجاه الجمهور الذي
يكتب له النقد .

وقد كتب ناقد حكيم هو « إيروين إرمان » في كتابه « الفنون والإنسان » عام
١٩٣٩ يقول « النقد عملية تصويب لمداركتنا وتوضيح لها . وليس النقد تشريعاً ،
ولا تقديراً مبهماً ، بل هو عملية إنسانية تتم من خلال تدريب على اتخاذ القرار
الصائب ، والمعرفة التاريخية ، والتزود بالثقافة ، إنه تربية للنوق والتسامي إلى
مستوى النقاء والوضوح والعمق . والنقد في مجال الفنون كما هو في مجال الحياة
تصعيد للتجربة كي تصبح واعية ومحددة ومنظمة . إنه تغذية الخيال وتربيته . وفي
النهاية إيجاد القدرة على تحديد القيمة الجمالية وتمييزها .

تحدثنا في هذا الفصل عن مسؤولية الفنان . ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن
الناقد يكون قد أوفى بمسئوليته إذا مكثنا من خلال استقراءه للأعمال التشكيلية أن
تضحص بطلاوة طبيعة العالم القيزيافي المحيط بنا أو أن نستجل أعماق مكتفنا
السيكولوجي ، أو أن يثير الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية للإنسان . وقد ذكرنا أيضًا أن
الناقد المحترف يمكنه أن يساعدنا في العثور على المعايير التي تمكننا من تقييم المجال
القصيح والمتنوع للتصوير المعاصر .

ولكن ليس بالكافي أن نتكلم عن مسؤوليات الفنانين والنقاد . بل علينا نحن

أيضاً الجمهور العريض أن نعمل على تنمية وتهذيب أحكامنا . وهذا مطلب ملح يحتاج إلى دراسة مقارنة بين أعمال التصوير الحديث ، وأعمال التصوير القديم التي كانت منابع إلهام للحاضر . وإن الفائدة التي تعود من ذلك علينا كبيرة ، فهي ستتمكن المخرج الذي يقف نفسه ورقى حواسه من أن يشارك في تجربة طلية ، هي مشاهدة عالم جديد يشيده الفنان ، ويشعر بوجوده مشاركاً في التجربة الابتكارية الحديثة .

قلم الأديب والفن الحديث

عندما سئل الروائي الفرنسى المعاصر « ميشيل ييطور » عما يستهدفه من الكتابة عن الفن التشكلى ، وعما إذا كان يعتقد أن ثمة رباطاً يجمع بين الكتابة والتصوير أجاب قائلاً :

« إن اللوحة تحيرى وتثير فضولى ، ولهذا فإنى أعاود النظر إليها مراراً مدققاً فى تفاصيلها ، أريد أن أنتزع السر الذى تحتويه . أقول لنفسى ما الذى يعرفه هذا المصور ، أو هؤلاء المصورون من أسرار الصنعة لأعرفه أنا ؟ ومن ثم أخضع نفسى موضع التلميذ من صانعى اللوحات إلى أن أتعلم وأخذ كفاي . وبالروعة ما اكتشف ، إن فنى اللغز الكامن وراء الأحوال الكبيرة يقود إلى مناهل لا حصر لها . ويحدث إننى لا أتوصل إلى استيعاب فهم الشيء إلا بشرحه للآخرين . فأنى إذن أكتب عن الفن التشكلى كى أصعد إلى منابع للإلهام تظل خافية إلى أن أتمكن من

ايضاها لقرانى .

وترون بذلك أننى أبحث من سر أغوار الفن التشكيلى عن نفعى ونفع قرانى . ولما كنت أؤلف كتاباً ، وأن هذا النشاط هو فى الحقيقة بؤرة وجودى . فكيف لا يكون فى كتابى عن الفن نفع لى ؟ إن المصورين يطموننى كيف أرى ، وكيف أقرأ ، وكيف أصنع تكويناً ، أو بعبارة أوجز يطموننى كيف أكتب ، وأن أتحكم فيما أنخط من كلمات على صفحتى . وقد اعتبر « الخط الجميل » أو « الكليجرافيا » فى الشرق الأقصى المعبر الدائم بين اللوحة والقصيدة .

كيف يمكن أن يكون مجال التصوير غريباً على الكاتب ؟ إن ناقد الفن ذاته الذى يغار كثيراً من الشاعر أو الروائى الذى يتعدى على مملكته ما هو إلا كاتب متخصص . إن أكبر نقاد الفن ومؤرخيه هم أيضاً كتاب من الطراز الأول . ولا ننسى فى هذا المقام « بودلير ، وروبيرتو لونجى » . وقد قال لنا ديستوفسكى « عن مصور مثل « هولبين أو كلود لورين » أكثر بكثير مما قاله عنهما كل المتخصصين ، وإن كان ذلك لا يقلل شيئاً من قيمة هؤلاء .

إن التصوير يهمنى جميعاً ، وليس هو بأى حال من شئون المقتنين والتجار فحسب . إن هؤلاء يملون النشاط التشكيلى ، أما بالنسبة للكاتب لما من شيء يجدر أن يكون غريباً عنه ، وعلى الأخص عالم التصوير ، لا يجب أن ينأى عنه .

يمكن للتصوير أن يمضى بيمى ، أما أنا فلا أستطيع أن أمضى بغير التصوير . وإذا كان ثمة مصورون يحدون فيما أكتب ما يحل لهم بعض مصاعبهم ، ومن ثم يشعرون أننى أساعدهم على التقدم ، فذلك ينو لى أمانة طيبة ، وفى أشكرهم » .

إن التصوير والأدب مرتبطان اليوم أشد الارتباط ، وذلك كما كانا على الدوام ، باعتبارهما مظهرين هامين لوظيفة اجتماعية واحدة . ولكن قد يحدث أن

يكون ترابطها خافياً عن العيان لظروف تجعل من الصعب تبين هذا الترابط وقد كانت السريالية من الملاحظات الجيدة التي أدركت فيه العلاقة الحميمة بين التصوير والأدب . ولكنها لم تكن اللحظة الوحيدة في تاريخ الفن والأدب . فقد كان العناق بينها قوياً أيام الكلاسيكية ومن بعدها الرومانسية فالرمزية فالانطباعية والتعبيرية ، بل وأيضاً إبان الحركة التجريدية . وقد وجدت التجريدية صداها في بعض الكتابات الأدبية . كما وجدت صداها في أعمال التصوير الحديث ، وظهر التيار التجريدي في الأدب كما ظهر في التصوير ، وإن كانت مهمة الأدب التجريدي أشق من مهمة زميله المصور التجريدي ، لاعتبارات تتعلق بالأداة التي يستخدمها الأديب .

ومن الأدباء من نجد عنده حساً تشكيمياً واضحاً ، حتى لشكاد تشعر بأنه إنمّا يصور بكلياته لوحة غنية بالخطوط والألوان ، وقد قامت مدرسة بأكملها في فن الرواية على أساس من الصور المرئية ، وإقصاء كل انشغال فكري أو وجداني عن النص الأدبي أو على الأقل جعل توصيل الأفكار والعواطف إلى القارئ عن طريق ما يلمس للعيان من المظهر الخارجي للأشياء ، ولهذا سميت هذه الحركة الروائية « بالمدرسة الشيئية » أو « مدرسة النظرة » ، وهي المدرسة التي أطلق على إسهامات أعضائها « الرواية الجديدة » .

ولشدة الروابط بين الفن والأدب ، نجد من الروائيين من كرس قلمه لكتابة سير المصورين . وفي طليعة هؤلاء الروائي الفرنسي المعاصر « هنري بيرشو » الذي أخذ على عاتقه منذ عام ١٩٥٥ أن يكتب سلسلة من التراجم بعنوان « الفن والقلم » ، مقدماً لقرائه بذلك تاريخاً حياً للتصوير الحديث من خلال شخصياته للبدعة . فقد نشر كتاباً مسخيفاً وديقاً عن « حياة فان جوج » عام ١٩٥٥ وآخر عن « حياة سيزان » عام ١٩٥٦ وآخر عن « حياة تولوز لوتريك » عام ١٩٥٨ وآخر

عن «حياة ماتيه» عام ١٩٥٩ وآخر عن «حياة جوجان» عام ١٩٦١ ، وأخيراً أصدر كتاباً عن «حياة ريتوار» .

وليست هذه الكتب من الصنف الذى يكتب على عجل وبلا أناة كما يفعل الكثيرون ويكثره ، بل هى تراجم جادة مستوفاة إلى أقصى حد يتراوح كل كتاب منها ما بين خمسمائة وستائة صفحة مستندة إلى وثائق ومعلومات مجمعة تجمياً حديثاً وكاملاً .

وقد كتب «أنثريه موروا» عضو الأكاديمية الفرنسية عن سلسلة «الفن والقدر» قائلاً إنها مشروع جرىء ونبل . جرىء لأن البحوث التى يقتضيها طويلة ومضنية وتتطلب فضلاً عن ضخامة الجهد تفرغاً دائماً من المؤلف ، بل أن يكرس حياته كلها من أجل تحقيق ما يطمح إليه . وهو مشروع نبيل أيضاً لأنه يحكى سير شخصيات ضحت بكل رخيص وغال فى سبيل فنها محترمة الأبعاد الزائلة والأنماط البالية . وقد قام «هنرى بيزشو» بالنسبة لكل من تراجمه بالبحوث التاريخية الأولية بإخلاص رائع دون أن يهدف إلى تصوير حياة بضعة أشخاص فحسب ، بل إلى تصوير حقبة كاملة من التاريخ الحديث . وبذلك يرسم بكتائته لوحة ضخمة تعكس قرناً ونصفاً من الزمان . إن سلسلة «الفن والقدر» فى الواقع جهد جبار لا يتيح للقائم به راحة أو انصرافاً ، إلا أن «هنرى بيزشو» يحب العزلة والعمل ، ويمضى فى تنفيذ مشروعه الضخم بمتعة وسعادة لا تقل عن المتعة والسعادة التى تخلفها سيره فى نفوس قرائه .

وقد ولد «هنرى بيزشو» فى السابع والعشرين من يناير عام ١٩١٧ ، وتنحدر عائلته من أصل ريفى . وكان أبوه يشغل فى مصلحة السكك الحديدية . وقد أمضى هنرى طفولته وصباه فى مارسيليا حيث تلقى دروسه ثم حصل على ليسانس الآداب من جامعة «إيكس» .

ولم تكن القراءة مستحبة كثيراً بين أفراد أسرته ، ولم يكن للأدب عندهم أى حساب . على أن « هنرى » أراد أن يصبح أديباً منذ الصغر . بل وعمد إلى الكتابة فضلاً إشباعاً - على حد قوله - لحاجة عضوية تماماً كحاجته إلى التنفس أو الطعام . وقد وجهته أسرته إلى التدريس إلا أن أنظاره هو كانت متجهة المجاهداً آخر . وفي سن العشرين أرسل محاولته الأولى في الكتابة إلى الأديب الكبير « هنرى دى مونترلان » الذى كتب إليه قائلاً : « إن ثرواثك الداخلية جلية ولكننى أنصحك بأن تفعل ما فعله « شاتوبيريان » ، أعنى أن تحقّق مصادرك . وكان يقصد أن يخفى الأديب الناشئ إنتاجه الأول ، وألا يعتمد على النشر إلا بعد اجتياز السن الطامعة التى يمر بها كل الكتاب . وفي سن التاسعة والعشرين نشر « بيروشو » أول كتبه وكانت قصة طويلة بعنوان « سيد الإنسان » ثم أعقبها قصص أخرى ثم روايات ومقالات وقصائد من الشعر ودراسات عن مسرح « مونترلان ، وآتوى ، وكامى ، وشو » . على أنه - على حد قوله - لم يكن يحس بالارتياح فى مجال القصة والرواية . كان الخيال يضايقه وتسهبه الشخصيات الواقعية القوية التى تصلح لأن تكون أبطال تراجم مثل تراجم « أندريه مورو » لأبطال قصص وروايات عرضة لعدم التصديق .

وقد حصل « هنرى بيروشو » على جائزة « شارل بلان » من الأكاديمية الفرنسية وأسندت إليه اعتباراً من أبريل عام ١٩٦١ رئاسة تحرير مجلة « حديقة الفنون » . ولكن ما الذى جعل « هنرى بيروشو » يتجه إلى كتابة سير للمصوريين وأن يعكف عليها ويكرس جل وقته لها ؟ الواقع أننا لو أجبنا على ذلك بأن السبب هو حبه للفن فحسب ، فلن تكون إجابتنا وافية بحال ، لأن هذه الإجابة وإن كانت ستقوى على تفسير اختياره لموضوعاته فإنها لن تقوى على أن تفسر السبب فى تكريسه الجزء الأكبر من نشاطه كمؤلف لهذه السير . والحقيقة أنه لو كان قد أصبح راوية لسير

الفنانين الكبار فليس ذلك مجرد شغفه بالفن. فحسب ، بل لأن حياة الفنانين الموهوبين فيها ما يستأهل اهتمام الأديب القصاص بها . فحياة الفنان الموهوب هي أبلغ حوار بين الإنسان والقدر . وسواء أكان الأمر أمر « فان جوج » ، أومانيه ، أوتولوز لوتريك ، أوسيزان ، أوجوجان » ، فإن هدف القصاص « بيروشو » في كل الأحوال واحد لا يتغير . هذا الهدف هو محاولته بالنسبة لكل من أولئك الفنانين الذين خصص لهم سلسلته « الفن والقدر » أن يزيح النقاب عن إنسان في عظمته وضعفه ، في لحظات سعادته وشقائه ، في حياته للترفة المادية والقلق المضطربة إلى حد الخطر . وباختصار لنقل « بيروشو » إنما يبحث في حياة كل فنان عن روعة المصير الإنساني . إن الفن يتفجر لدى هؤلاء الموهوبين على الدوام من الحياة . وإذا كان الفن أقصى تعبير عن الحياة فهو نتاج تلك الحياة أيضاً . ولا مفر عند التقصي عن حياة أولئك المبدعين من أن نلتقي بأعالمهم . ويتزايد الإيمان العام يوماً بعد يوم بأن مامن وسيلة أنجح لفهم العمل الفني من النظر إليه من خلال حياة الإنسان الذي خلقه والذي استشعر حاجته إليه وسخر طاقاته له . ولكن حياة الفنان هذه التي تحتل وتتشابك بحياة أناس آخرين ، كيف يمكن وضع اليد عليها وإعادة تشييدها ؟

الواقع ، إن هذه هي المشكلة التي يواجهها كاتب التراجم ويستهن « هنرى بيروشو » من ناحيته الكتابة الرومانسية للتراجم . فلماذا يلجأ الكاتب - على حد قوله - إلى التخيلات ليعرض لنا حياة أناس عاشوا حياتهم فعلاً بكل تفاصيلها ودقاتها الحافلة ؟ لماذا يلجأ كاتب مثل « أرفينج ستون » في الفصل السادس من روايته « شغف بالحياة » التي كتبها عام ١٩٣٤ إلى تصوير « فان جوج » ، وقد التقى بأهله الفن « مايا » التي تقول له في حوار طويل متخيل إنها أحبته منذ أن أمسك القلم وخط رسومه الأولى لعمال المناجم في « البوريتاج » ، وإنها كانت تراقبه على

الدوام يرغم أنه لا يعرفها؟ لماذا يلجأ كاتب مثل «بير لامبور» في روايته «الطاحونة الحمراء» التي كتبها عام ١٩٥٠ عن حياة «هنرى دى تولوز لوتريك» إلى وضع شخصيات حقيقية في مواقف متخيلة؟ إن الواقع أغنى ألف مرة من الخيال. بل إن الواقع ليس أغنى فحسب، بل وأكثر فنة وإثارة وتحريكاً للعواطف وذلك لأنه واقع، وواقع فحسب. لقد كان الأديب الكبير ميشليه يقول: «أتريد قراءة رواية؟ اقرأ التاريخ إذن»، ومن ثم إذا وجب أن تكون السيرة مؤثرة كالرواية، فإنها لا يجب من ناحية أخرى أن تقل دقة عن أكثر ملونات التاريخ جدية وموضوعية.

ويعترف «بيروشو» بأنه عندما انكب على إعداد تراجمه لم يشك في صعوبة المهمة التي أخذها على عاتقه. فإذا كان الهدف إعادة تشيد حياة معينة، فإن هذا يعنى الالتزام بعدم كتابة أية كلمة، وعدم الإشارة إلى أية جزئية، إلا إذا كانت مدعمة بسند من الواقع. ويمكننا أن نعطي أمثلة جلية معبرة على ذلك من واقع كتابات «هنرى بيروشو». ففي الصفحات الأولى من «حياة فان جورج» يتحدث المؤلف عن غراب يعنق في أعلى شجرة طلع في مدفن بلدة «زونديرت» مسقط رأس الفنان. هذه جزئية متناهية في الصغر، ولكن «بيروشو» لم يتدعها مع ذلك، بل استخلصها من خطاب كتبه «فينسنت فان جورج» ذاته إلى أخيه «ثيو» في الثالث والعشرين من يناير عام ١٨٨٩، وعندما وصف «بيروشو» وصفاً تفصيلاً مختلف الغرف في البيت الذي سكنه «لوتريك» بعض الوقت في شارع الطواحين، فإنه لم يفعل ذلك إلا من خلال عديد من الصور الفوتوغرافية التي حصل عليها، بل إنه وضع تحت ناظره عند كتابته ذلك الوصف خريطة للبيت المذكور أيضاً. وهذا ما يحدث بالنسبة لكل شيء. . الطابع الخفيم على شارع من الشوارع. . النحو الذي طرز عليه رداء كانت ترتديه إحدى الشخصيات. . لون

الورق المغطى لحوائط غرفة من الغرف . . إلى آخره . . . ، ومن ثم لا يهمل « هنرى بيروشو » أى مصدر للمعلومات عند كتابة تراجمه . وهو يبدأ عادة بقراءة ومقارنة كل ما كتب عن الشخصيات سواء أكان ما كتب عنها مودعا فى بطون الكتب أو منشوراً على صفحات الجرائد والمجلات ، بل إنه يفحص أيضاً صحافة تلك الحقبة التى عاشت فيها الشخصية وليس من شأن ذلك القاؤه فى أجواء تلك الحقبة فحسب ، بل إنه يلمد أيضاً بكثير من التفاصيل المجدبة . ويتيح له الحصول على مقتطفات مفيدة وتحديد بعض التواريخ تحديداً دقيقاً ، وفهم بعض مآحاط من غموض بشخصيات أو بأحداث معينة طواها النسيان .

وقد زاد عدد المراجع التى رجع إليها « بيروشو » بصدد حياة « فان جورج » مثلاً على المائة . ومن بين هذه المراجع رسائل علمية وأبحاث طيبة عن طبيعة المرض العقل الذى أطاح بصواب « فان جورج » . ولم يقل عدد المراجع بالنسبة لأية سيرة من سيره عن ذلك العدد الضخم . فالواقع ، إن سيره ليست روايات ، بل مادة علمية معروضة عرضاً خاصاً فيه براعة الفنان وطلاقة الأديب ووقار العلماء . فقد قلل « بيروشو » قدر إمكانه من استخدام الخيال الذى لا ينكر أحد أن مثل هذه المؤلفات لا يمكن أن تخلو منه . لقد تقصى بصبر عن كل ما هو معروف عن « فينست فان جورج » ، وجمع بأناءة كل العناصر اللازمة لإعادة تشييد حياته . ومن السهل على من بذل مثل هذا الجهد الذى بذله « بيروشو » ان يشير بالنسبة لكل من تفاصيل كتبه إلى مرجع أو أكثر . إلا أنه تردد لحظة فيما إذا كان يجب عليه أن يشير فى كل صفحة إلى مراجعه العديدة ، ثم قرر ألا يفعل ذلك ، حتى لا يكسر جمال القصة المسرودة . وحتى لا يتخذ سيره صورة الأبحاث العلمية ، فى حين أن هدفه الأساسى هو أن يكتب عملاً أدبياً ، ولذلك فقد اكتفى بأن يشير فى نهاية كل من سيره إلى مراجعه بالتفصيل .

كما أن الخطابات المتبادلة بين الفنان وأقربائه وأصدقائه ومعارفه هي بدورها مصدر ضخم للمعلومات التي تلقى أضواء صادقة على شخصية الفنان وحياته . فالخطابات التي يكتبها المرء عادة إلى أبيه أو أخيه أو أمه أو صديقه أو زوجته بنفسها عن مكنون صدره ويشكو فيها متاعبه أو يطلب قضاء حاجة أو يحكي حادثة وقعت له أو يصف شخصا التقى به - مثل هذه الخطابات تكشف عن خبايا كثيرة تفيد كاتب السير فائدة بالغة في تشييد ترجمته لحياة الفنان الذي يكتب عنه . وتعتبر خطابات « فان جورج » ثروة أدبية ضخمة ومصدراً رائعاً لاستقاء الحقائق عن حياته ، فقد بلغت الخطابات المتبادلة بين « فينسنت فان جورج » وأخيه « ثيو » ستمائة وأثنى وخمسين خطاباً كما خلف « فينسنت » واحداً وعشرين خطاباً أيضاً إلى صديقه « إميل برينار » ، وثمانية خطابات إلى أمه وأربعة أخرى إلى ذويه ، وخطاباً إلى الناقد « البير أوريه » أول من كتب عنه . كما خلف بضع رسائل أخرى إلى أخته « وللمينا » وإلى « جوجان » ، وفان رابار ، وجان روسيل . وقد استعان « هنري بيروشو » بهذه الثروة الضخمة من الرسائل في تقصى حقيقة الفنان الكبير .

وهذه المراجع المطبوعة ذات أهمية قصوى بالنسبة للسير التي يكتبها « هنري بيروشو » ، طالما أنها تمدد بأسانيد جدية بعيدة المدى . على أن مرحلة البحث لا تنتهى بمجرد استيعاب ماتقدمه هذه المصادر المطبوعة . بل على العكس فإن « بيروشو » يهتم أيضاً بتجميع أقصى ما يمكن تجميعه من أسانيد ومعلومات غير مطبوعة تعاونه في إلقاء الضوء على هذه أو تلك من لحظات حياة الفنان أو المحيطين به . ويشعب عمله هذا في شتى الاتجاهات . ولنأخذ على سبيل المثال « حياة جوجان » فضلاً عما رواه « لبيروشو » ، المرحوم « بول فور » قبل مماته من ذكرياته عن « جوجان » ، فقد أمكنه العثور على كثيرين آخرين ممن عرفوا الفنان مرة

شخصية وجمع من الكثيرين ذكرياتهم عن الفنان الراحل .
وقد أمده كثير من هواة اللوحات ، وأفراد العائلات التي كانت على
علاقة « بجوجان » بخطابات لم يسبق نشرها - « لجوجان » ذاته ، وخطابات
لأصدقائه تمسه بطريق مباشر أو غير مباشر . وقد كانت بعض هذه الخطابات على
غاية من الأهمية في إلقاء الضوء على جوانب خفية من حياة الفنان . كما كانت
خطابات المصور « شارل لافال » إلى مصور آخر هو « فرديناند بيجودو » ذات
فضل في إثراء معلومات « بيروشو » عن المقومات الأساسية للمدة التي قضها
« جوجان » ، ولافال » في جزر المارتنيك عام ١٨٨٧ . وهي حقبة من حياة
« جوجان » كان يكتشفها كثير من الغموض . وقد أوصلت أبحاث « بيروشو » في
سجلات البحرية الأهلية إلى تحديد الأسفار التي قام بها « جوجان » في شبابه عندما
كان يعمل على ظهر الباخرة « الفيوم - نابليون » ، كما زودته شركة « الميساجيري
مارتيم » للملاحة بتواريخ إقلاع ووصول السفن التي أقلت « جوجان » إلى جزر
المحيط الهادى والتي أعادته إلى أوروبا وخطوط سيرها والموانئ التي رست فيها وبعض
التفاصيل الأخرى .

وبالإضافة إلى الكتب التي يرجع إليها « هنرى بيروشو » بالنسبة إلى كل من سيره
فقد رأى أن المعرفة المباشرة للأماكن التي عاش فيها كل من الفنانين التي كتب عنهم
هى أمر على غاية الأهمية فبدون هذه المعرفة لا يمكن أن تفهم فهمًا واضحًا
وصحيحًا حقيقة الحياة التي عاشها الفنان .

وهكذا تألى معلومات « هنرى بيروشو » من كل صوب وحلب ، ويمضى في
التفتيح في كل مكان . ومن خلال مراسلاته مع أحد « الفارسوفين » بمعاونة
« مترجمة يولوية » أمكنه أن يحدد الروابط التي كانت تربط « جوجان » بالفنان
البولوى « سلونيسكى » . ومن ابنة المصور « جورج - دانييل دى مونفريد » وكيل

« جوجان » في أثناء إقامته في جزر المحيط ، أمكنه أن يجمع أهم الاستدلالات عن الحقة التي عاشها « جوجان » في تلك الجزر النائية . ولتوقف عن المضى في تمديد هذه المصادر فهذا أمر لا ينتهى . وباختصار أمكن « لهزى بيروشو » من هذه المصادر التي لاحصر لها أن يصحح وجهات النظر السابقة في عديد من النقاط وأن يضيف إليها وجهات نظر جديدة .

ويقرر « بيروشو » بكل تواضع أنه لا يستبعد الخطأ والزلل فيما كتبه برغم عنايته الفائقة بالدقة وحرصه الشديد على توخي الصدق وتجنب الخيال . فرمما ارتكب خطأ هنا أو هناك ، ولكنه سيكون خطأ في التفسير . ولا يعتقد على أى حال أنه لم يكن أميناً كل الأمانة فيما ينقله إلى قرائه .

ويحذر أن تنبه إلى أن مرحلة جمع الاستدلالات لا يمكن ضبطها . . على الأقل في أول الأمر فالعلومات تتجمع رويداً رويداً . وقد أمضى « بيروشو » أكثر من خمسة عشر عاماً يجمع المادة التي أودعها في كتابه « حياة جوجان » . ولكل من الفنانين الذين خصص لهم سلسلة « الفن والقرى » ملفات ، وكذلك لمئات الشخصيات الثانوية التي تدخل هذه السلسلة . وهى ملفات تتزايد وتتضخم تبعاً لقراءات « بيروشو » ومقابلاته ورحلاته وتنقيته في بطون الأضابير الرسمية وغير الرسمية التي يتاح له الاطلاع عليها .

وتلعب المصادفة ولاشك دوراً في جمع هذه الاستدلالات ويروى « بيروشو » إحدى مصادقاته . فيقول إنه ذات ليلة اتصل به تليفونياً أستاذ لم تكن له به سابق معرفة ، وطلب منه بعض التفاصيل عن « جان أفريل » صديقة « هنرى دى تولوز لوتريك » . وتطرق الكلام مع محدثه الذى تبين أنه على ثقافة ودراية بما يكتبه « بيروشو » . وناقشه فيما ألفه من سير ثم سأله عن كتابه التالى ، فأخبره « بيروشو »

أنه بعد كتابه عن « حياة جوجان » يفكر في كتاب عن « حياة رينوار » وإذ بمحدثه الذى ما كان يعرفه بدله على عنوان سيدة فى حوزتها خطابات قيمة « لرينوار » . وإذا كانوا يقولون إن الحظ يسير جنباً إلى جنب مع الاجتهاد ، فإن الحظ فى الواقع لا يتأتى لمن انصرف ذهنه فعلاً إلى بحث أمر ما . فمن المعروف أن التفاحات تسقط كل يوم من أشجارها آلاف المرات . ولكن التفاحة التى وقعت على رأس « نيوتن » الذى كان مشغولاً بلغز الجاذبية - تلك التفاحة هى التى أوصلت إلى اكتشاف قوانين الجاذبية الأرضية . ومن ثم كان من اللازم أن يقوم « بيروشو » بجمع استدلالاته بعناية قصوى . وعندما بدأ يشيد « حياة جوجان » قضى حوالى خمسة عشر يوماً فى إقليم « برينافى » الذى عاش فيه « جوجان » . وقد عفى « بيروشو » عناية فائقة بترتيب برنامج هذه الرحلة . فتنذ بضعة أشهر سابقة عليها تعرف باثني من الشبان كانا يهتمان « بجوجان » وبمصورى مدرسة « بونت أفين » فطلب منهما موافقاته بقائمة كاملة بقدر الإمكان عن أسماء الذين يمكنه أن يجمع من عندهم معلومات عن « جوجان » فى بونت أفين ، وبوللو ، وسائر بلدان إقليم برينافى . ثم قام بإخطار هؤلاء الأشخاص باعتزامه زيارتهم وحدد معهم مواعيد لمقابلتهم .

وهكذا أمكن « لبيروشو » فى ذات المكان الذى عاش فيه « جوجان » وبلا أدنى تحبط أو إضاعة للوقت ، أو يبدأ تحقيقاً انتهى بإجتماع الآراء إلى نتائج مشرة ولكن هل يعتبر حصر تفاصيل حياة الفنان وجمعها مدعمة بالأسانيد المستمدة من واقع الحياة نهاية المطاف بالنسبة لكاتب السير ؟ كلا . إن جمع هذه التفاصيل وإن كان أمراً لا يستغنى عنه كاتب السير ، إلا أنه ليس سوى وسيلته إلى رواية حياة الفنان والشرط اللازم ليشعر فى الكتابة . صحيح ، إن كاتب السيرة يمكنه أن يقنع بأن يسرد التفاصيل التى أسفرت عنها تحرياته ، وأن يضع بذلك مؤلفاً ذا قيمة

علمية وتاريخية غير منكورة . ولكنه لن يكون بذلك قد قدم عملاً أدبياً . فلا يجب أن يقع كاتب السيرة في نظر « بيروشو » بإبداع المادة التاريخية في كتاب ، بل عليه أن يقدم للجمهور من واقع تحرياته عملاً أدبياً . إن كاتب السيرة يجب أن يكون في النهاية قصاصاً ، أو إن شئنا الدقة قصاصاً من نوع خاص . قصاصاً من نوع « إميل زولا » ومن على شاكلته ممن يعمدون لكي يكتبوا رواياتهم إلى استقاء تفاصيلها من الواقع . إن كتابة السيرة كما يفهمها « بيروشو » يجب أن تكون عملاً تشيدياً ينمو من خلال فصوله المرسومة بمهارة وواقعية بحتة نمواً يدفع العمل الفني قداماً إلى النهاية . على أننا نقف هنا إزاء مخاطرة . فإذا كان القصاص أو الروائي حراً في أن ينظم على هواه العناصر المستقاة من الواقع . فإن كاتب السيرة سجين موضوعه ، ولا يجب أن يخاطر بالخرج من سجنه فهو لا يملك أن يغير شيئاً من ظروف حياة من يكتب سيرته . وكل براعة كاتب السيرة يركز في إمكانه أن يلتزم حدود المادة الواقعية التي جمعها ، والتغلب في الوقت ذاته على الصعاب التي تعترضه الواحدة تلو الأخرى بشكل لا يحس معه القارئ بوجود تلك الصعاب حتى أنه يقرأ سيرة الفنان كما لو كان يقرأ رواية ممتعة . أو بعبارة أخرى أن تبدو السيرة أمام عيني القارئ على غاية من البساطة والوضوح ، كما لو كانت مهمة الكاتب من أولها إلى آخرها سهلة سهلة رائعة ، في حين أنها سهلة سهلة خطيرة .

ويقول « بيروشو » في مقدمته القصيرة لحياة « سيزان » إنه لم يفعل سوى أن جمع ما يمكن جمعه من معلومات عن « بول سيزان » ، ورتبها ، وقابل بينها ليميز الغث من الثمين ، ثم زار الأماكن التي عاش فيها الفنان وعابث عن كتب الأجواء التي سبحت فيها روحه ، وتأمل المناظر والأشياء التي وقعت عليها عيناه وسجلتها عبقرته في لوحات تعتبر من أعز ما قدمه فنان إلى بني جنسه .

وأشار بيروشو في مقدمته القصيرة تلك إلى أن شخصية « سيزان » لا تندع

أحدًا يقترب منها وفهمها بسهولة ، فقد كان إنسانًا غامضًا تكتفه الأسرار ، وأولئك الذين عرفوه صوروا لنا شخصيته تصويرًا لا يخلو من التناقض . على أن هذا التناقض وإن كان يشكل صعوبة كبيرة أمام كاتب السيرة فإنه مصدر متعة كبيرة له أيضًا عندما يصل في زحمة الأقوال المتضاربة إلى أن يتبين وجه الحق والصواب ، وأن يتخذ من خضم الاحتمالات العديدة موقفًا يطمئن إليه ، ويؤسس عليه بناءه لحياة الفنان .

ويقول « بيوشو » إنه حاول إزاء ما اكتنف شخصية « سيزان » من غموض أن يولى عناية أكبر تلك الأحداث الصغيرة التي قد تبدو عرضية وسطحية في حياة الفنان عند الوهلة الأولى ، ليستخلص منها الخيط الرفيع اللتين الذي تتعلق به حياة الفنان ، فالواقع ، إن العناية بتلك الأحداث الصغيرة التي قد لا تترعى انتباه كاتب عجول ، ومحاولة إبرازها وإيضائها قدرها الحق في إطار السيرة - العناية بتلك الأحداث على غاية من الأهمية لأن خلفها يخفى الخط الحقيقي الذي تسير فيه حياة الفنان الحقيقية بكل مأساتها وروعها .

ويتساءل « بيوشو » على الدوام لماذا لا تحقق سيرة من السيرة ما تحققه رواية « لفلوير » ، أو زولا « مثلاً ، تصف بالواقعية والقوة ؟ ولا يتصور « بيوشو » كاتب سير لا يكون لديه حب استطلاع لا يهدأ له قرار . ولا يكون مدفوعاً بالرغبة في أن يعرف بكل ما في كلمة المعركة من معنى ، وفي أن يفسر السلوكيات دون أن يحكم عليها ، ولأن يجب الحياة بكل ما في عاطفته من قوة . إن كاتب السيرة كالمقصص يجب أن يكون باعاً للحياة في التفاصيل ، حتى المتناهية منها في الصغر ، فيجب أن يبين كاتب السيرة للقارئ كيف انبسطت تلك المصائر الكبيرة التي يروى دقائقها في الزمان والمكان والوسط الذي انبثقت فيه . فيتابع مثلاً الطفل سيزان بسترته الزرقاء وهو يلعب بين باعة الخيزول في ساحة ميراير . ويلتخل مع لوتريك إلى ملهى الطاحونة

الحمراء ، ويرقب بمعنى ذلك القزم الموهوب المحطم خطوات الراقصات الرشيقة وحركات البهلوانات المرنّة . ويجب عليه وقد وصل إلى الفصل الأخير من حياة « فان جوج » أن يحيا معه مأساة تلك الأيام القاسية ولحظات الجنون الذى كان يكتسح عقله . ثم لحظات الصحو التى تشبه السكون الذى ينجيم على الخرائب بعد العاصفة الهوجاء . وأن يكون هناك فى قلب أعنف شقاء عرفه إنسان ، وأن يحيا حياة ذلك الجسد الممزق فى صراعه ضد الموت وتلك الروح المرشحة فى فرارها من ظلمة الليل . ويجب أن يحيا مع « جوجان » فى حلمه الكبير الذى دفعه إلى دروب بعيدة وقاده من سراب إلى سراب بحثًا عن جنة عدن ، حتى وصل إلى « جزر الماركيز » حيث وجد عند أولئك الماوريين اليداثنين ذوى الوشم والعادات الفطرية بعض حلمه الكبير .

ونعود إلى مطلب « بيروشو » الأول ، وهو أن يزيح النقاب عن حياة إنسان فى تلك الروعة التى ينفرد بها مصيره . أجل ، هذا هو هدفه ، والباحث له على كتابة كل تلك السيرة التى كتبها . إن فى الحياة الكبيرة على الدوام أصبح القدر ، ولن يكون تشييد هذه الحياة الكبيرة من جديد بدقائقها وتفصيلها ، وسبر أغوار المواقف وارتباطها ببعضها ، وتحليل الأسباب النفسية التى أملت على رجل ما تصرفاته - لن يكون كل هذا شيئًا ذا بال مالم يكن الهدف وضعنا فى النهاية إزاء فردية قوية فى التحامها مع القدر . ولماذا نعد إلى الإخفاء ؟ إن الجهد الضخم فى التجميع والترتيب والتحليل الذى تقتضيه كتابة السيرة يبلوغ عبثًا ، لو لم يكن الهدف منه فى النهاية ترجمة دقائق السيرة إلى لغة القدر .

إن « هنرى بيروشو » فى كل من تراجمه يروى لعبة القدر مع ابن من أبناء العبقريّة . والقدر هو المترجم للعبة على الدوام ، والقدر المجهول ذو الألف وجه هو البطل الحقيقى . ومن سيرة إلى سيرة لا يفعل « بيروشو » سوى أن يقصّ حكاية ،

هى على النوم واحدة ومختلفة فى الآن ذاته - حكاية رجل فى سجاله مع القدر .
ولن يكون لكتابة السير أى معنى لو لم تفتح آفاقاً أبعد من مجرد أحداث الحياة
المروية ، آفاقاً تطل على أفاق المصير الإنسانى .

« من أين تأتى ؟ من نحن ؟ إلى أين نذهب ؟ » هذه الأسئلة الثلاثة التى اتخذها
« جوجان » عنواناً للوحته الكبيرة التى يمكن إعتبارها قمة روائحه - هذه الأسئلة
الثلاثة هى المحور الذى تدور حوله كل حياة . واجابة هذه الأسئلة الثلاثة ذاتها
يجب أن تكون هدف كل سيرة تُكتب !

وختاماً ، فإن تجربة « هنرى بروسو » فى كتابة سير كبار الفنانين ، هى درس
لا يمكن الاستغناء عنه لمن يتصدى عندنا لرواية سير فنانينا الكبار من أمثال « محمود
سعيد ، وناجى ، والجزار ، ورمسيس يونان » .

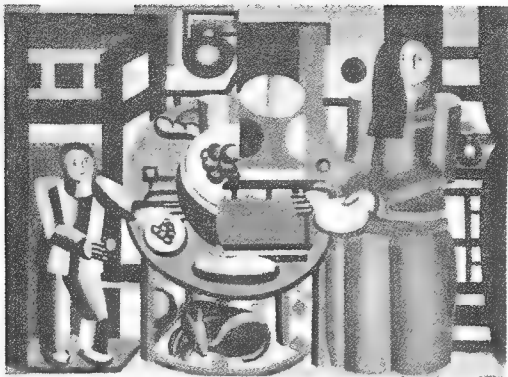
لوحات



بيكاسو - امرأة أمام مرآة



جوان جوی - آیه



ليجيہ - امرأة وابنتها



دی کیریکو - لغز الطريق



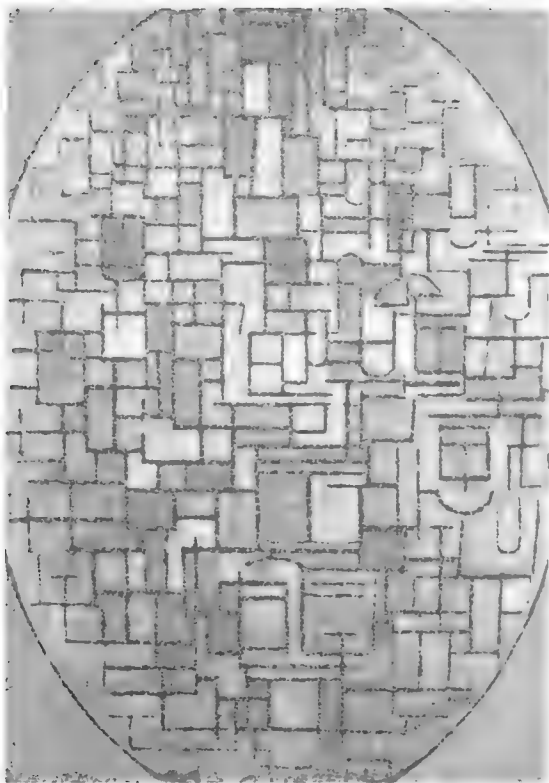
جیاکومینی - رجل یدیر

روبر دیلوانای
برج ایفل

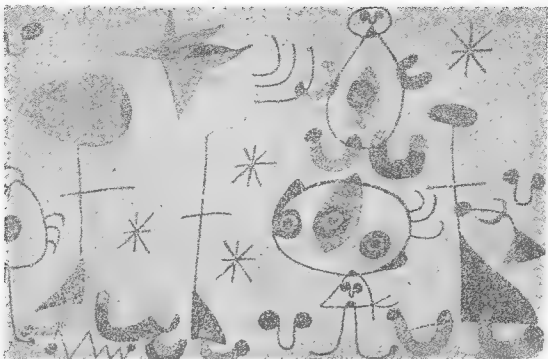


گالری - ۱۹۸۰

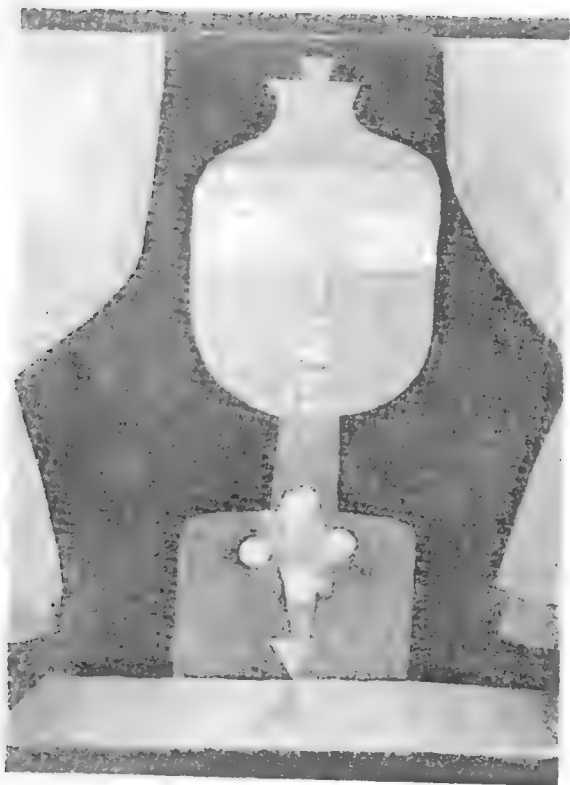




مونلویان - نکرین



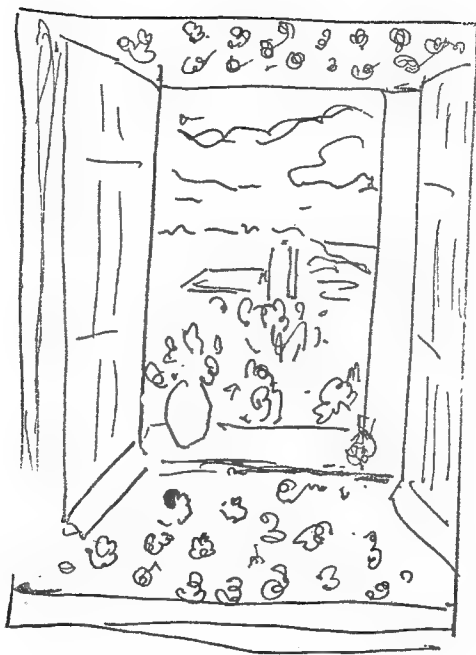
ميرو - سيدة تحمل مظلة



بول کلی - وجه



بېنار بوليه - وجه موهج



مايس - النافذة

فهرس

صفحة

إهداء	٥
أحكام بالتحقير	٧
الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود	١٣
الحقيقة المرئية في التصوير الحديث	٢١
الموضوع واللاموضوع في التصوير الحديث	٤٠
كيف تقرأ صورة	٥٦
فلنقتحم عالماً خاصاً	٦٣
الفن في عالم متغير	٧٠
الحركة أكبر التحديات	٨٤
حرية الفنان ومسؤوليته	١٠٢
قلم الأديب والفن الحديث	١١٢
لوحات	١٢٩

١٩٨٢/٢٢٨٠	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٧٣٥٨-٧٢-٥	الترقيم الدولي

١/٨١/١٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

5-0190/01

conservazione
e restauro
biblioteca

Biblioteca Alessandrina



0312737

